

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОГО



Р

ИЗИСА

Министерство образования и науки Российской Федерации
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОГО КРИЗИСА

Монография

Под общей редакцией Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2017

УДК 82
ББК Ш400
Ф423

Авторский коллектив:

Т. А. Снигирева (предисл.; 1.5, 4.5), А. В. Подчиненов (предисл.; 1.5),
Е. В. Пономарева (1.4, 2.4), О. Н. Турышева (2.1, 2.5), Т. М. Аболина (3.1),
Т. Н. Бреева (2.2), Л. П. Быков (послесл. «Про это...»), И. Е. Васильев (4.4),
Т. А. Гридина (3.4), А. В. Кубасов (3.4), Н. А. Купина (2.3), А. Г. Маслова (1.3),
А. В. Миронов (4.3), О. А. Михайлова (1.1), Л. А. Назарова (4.1),
А. В. Перцев (послесл. «Творческий кризис...»), В. С. Рабинович (4.2),
С. В. Савинков (3.2), А. В. Снигирев (3.6), Е. К. Созина (1.2),
А. Н. Ушакова (3.5), О. В. Черкезова (3.3)

Рецензенты:

Н. В. Барковская, доктор филологических наук, профессор
Уральского государственного педагогического университета;
Е. И. Колесникова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Отдела новейшей литературы ИРЛИ РАН
(Пушкинский Дом)

Феномен творческого кризиса: монография / [Т. А. Снигирева и др.];
Ф423 под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. — Екатеринбург:
Изд-во Урал. ун-та, 2017. — 398 с.

ISBN 978-5-7996-2239-8

В монографии анализируются варианты творческого кризиса, специфика проявлений и диалектика его вне- и внутрилитературных причин. Рассматриваются рецептивные и коммуникативные аспекты творческого кризиса, предлагается типология его преодоления.

Книга адресована гуманитариям и может быть интересна как литературоведам, так и философам, психологам и литературным критикам.

УДК 82
ББК Ш400

© Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.,
Пономарева Е. В. и др., 2017
ISBN 978-5-7996-2239-8 © Уральский федеральный университет, 2017

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Мысль не пошла в слова...»

Понятие «кризис» ныне может быть рассмотрено как концептуальное для рубежной эпохи. А творческий кризис, т. е. состояние, при котором автор теряет способность писать, испытывает непреодолимую сложность при создании новых произведений, что в иных случаях ведет к многолетнему страху «белого / чистого листа», к молчанию, логично определить как одно из частных проявлений кризисного состояния социума. Но, и это необходимо отметить сразу, порой именно кризисные и даже катастрофические состояния общества способны инициировать расцвет, а отнюдь не упадок творчества, что горько, но в то же время и блистательно показала история русской литературы.

Причины возникновения творческого кризиса на первый взгляд тоже лежат на поверхности. Это и биографические (тяжелое детство, несчастная любовь, уход близких людей, болезнь, нищета), и мировоззренческие (разочарование в определенных идеалах, прощание с иллюзиями, утрата смысла жизнедеятельности), и духовные (отпадение от веры, сомнения в существовании «истины-добра-красоты», в возможности достижения идеала, экзистенциальное разочарование), и социально-политические (резкое и немотивированное переустройство действительности, войны, экологические катастрофы). Наконец, собственно творческие: неудовлетворенность сделанным, вдруг подступающее ощущение своей неталантливости, неспособность к новому качественному письму. Однако, и это не требует особых доказательств, каждый из элементов возможных причин творческого кризиса легко может быть

опровергнут. Достаточно вспомнить, сколь важна для высокого искусства личная любовная драма художника.

Формы проявления творческого кризиса также очевидны: молчание, немота, кризисное письмо (худшее повторение себя, тиражирование найденных приемов, отсутствие органики, «затрудненность дыхания», явственная «усталость пера»), утрата социального и литературного статуса («исписался»), потеря себя и, как крайний случай, — вынужденный уход из литературы при жизни («пережил себя», «пережил свое время»). Но, что тоже можно считать вполне очевидным, сопутствующая творческому кризису творческая неудача — феномен, безусловно существующий, но в то же время противоречивый, поскольку несовершенство письма может приобретать эстетические функции; рискованный эксперимент, «ломающий» текст и норму, может повлиять на будущие креативные поиски литературы. Немота, молчание могут быть тишиной, в которой рождаются новые смыслы и творческие открытия.

Понятие «творческий кризис» применительно к каждому большому писателю несет в себе некую психологическую тайну и связано, возможно, не только с быто-бытийными, но и экзистенциальными свойствами его жизни и судьбы. Это понятие можно соотнести с такими категориями, как «страх», «грех» и, прежде всего, «тоска», точнее, по Кьеркегору, «объективная тоска»¹, по Бердяеву, «тоска по трансцендентному»², по Толстому, «духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная»³.

Думается, не случайно размышления-признания о наступившем творческом отчаянии чаще всего фиксируются в личных записях — дневниках, письмах, записных книжках, и только позже переходят или не переходят в собственно творчество.

В начале 1860-х гг. (после выхода в свет романа «Отцы и дети») И. С. Тургенев под воздействием многих причин: «шатости умов» в обществе, идейного кризиса, нервно-душевной утомленности, усиления скептицизма и пессимизма в понимании человеческой жизни, испытывает тяжелое душевное состояние, нашедшее отражение в повести «Призраки». По этому поводу он признается в письме к Боткину от 26 ноября (8 декабря) 1863 г.: «Это ряд каких-то dissolving views — вы-

званных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я»⁴.

В жизни Льва Толстого творческие кризисы случались перманентно. Вот одно из редких свидетельств его жены Софьи Андреевны: «...он меня втягивает в это тоскливое, апатичное состояние. <...> Мне больно, я не могу видеть его таким, какой он теперь. Унылый, опущенный, сидит без дела, без труда, без энергии, без радости целыми днями и неделями и как будто помирился с этим состоянием. Это какая-то нравственная смерть»⁵. Так описано начало духовного кризиса, который кардинально изменил религиозные, философские, эстетические, литературно-художественные взгляды великого писателя. Однако известно, что жена никогда не могла понять, разве что контурно очертить смысл внутренней *египетской* работы в душе своего великого мужа. Но вот признание самого Л. Толстого в письме Н. Н. Страхову из Ясной Поляны от 27(?) января 1878 г.: «...я вполне плаваю, как рыба в воде, в бессмыслицах и только не покоряюсь тогда, когда предание мне передает осмысленные им действия (действия Христа в Евангелии. — Т. С., А. П.), не совпадающие с той бессмыслицей смутного сознания, лежащего в моем сердце»⁶.

Еще один эпизод из творческой жизни «великого странника»: уход из литературы после окончания романа «Семейное счастье» (1858) на три с половиной года. Толстой пишет Б. Чичерину осенью 1859 г.: «Литературные занятия я, кажется, окончательно бросил. <...> Все это время я то пытался опять писать, то старался заткнуть чем-нибудь пустоту, которую оставило во мне это отречение: то охотой, то светом, то даже наукой»⁷. Но творческий ли это кризис, когда на время гаснет и желание, и способность писать? Скорее это кризис представлений о литературе, прежде принимаемых, пусть с оговорками, им самим, и представлений о собственном месте в ней. Это отказ от литературы в форме «доносов на квартальных», желание писать не о сиюминутном, а о вечном. «Литература народа, — говорил Толстой 4 февраля 1859 г. в речи по случаю его избрания членом Общества любителей российской словесности, — есть полное, всестороннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное созерцание красоты в известную пору развития»⁸.

Самоопределений, самопризнаний о пришедшем кризисе творчества и в литературе предостаточно: от формульного — «Не пишется. Душа нема...», «Ни дня без строчки друг мой точит, а у меня ни дней, ни строчек», «И хватъ писать — пропал запал!» — до развернутого размышления о настигшей поэта беде:

Беда откроется не вдрут,
Она сперва сроднится с вами
Как неизбежный недосуг
За неотложными делами.

Дела, дела, дела, дела —
Одно, другое руки вяжет,
Их слава жизни придала —
А славу надобно уважить.

Дела зовут туда, сюда,
И невдомек еще поэту,
Что это исподволь беда
Пришла сживать его со свету⁹.

Опираясь на мысль Ю. Степанова, согласно которой «философская традиция приучила широкого читателя видеть под именами чувств, такими как “страх”, “тоска”, “радость”, “любовь” и т. д., различные, хотя и связанные между собой сущности: 1) само данное чувство как субъективную реальность “первого порядка” и 2) осознание этого чувства как субъективную реальность “второго порядка”, а может быть, еще и третью сущность; 3) “образ чувства”, как он сложился в духовной жизни общества, — уже не вполне субъективную, а “субъективно-объективную” реальность, некое “коллективное бессознательное”»¹⁰, мы попытались осмыслить творческий кризис с учетом многоаспектного и сложного характера его бытования как в творческом сознании, так и в рецептивной сфере. Кроме того, структура монографии складывалась под воздействием, по крайней мере, еще двух факторов — закономерностей исследуемого явления и индивидуально-авторского понима-

ния и интереса к тому кругу проблем в теории и истории литературы, который инициируется, даже провоцируется предложенным аспектом.

«При благоприятном стечении обстоятельств, — замечают современные исследователи, — книга находит своих читателей и становится точкой сгущения культурного смысла, точкой, вокруг которой кристаллизуется некое сообщество. Это особенно важно в кризисные периоды ломки прежних социальных структур, когда помимо “вертикали” возникает необходимость “горизонтальных” связей между людьми, чтобы общество не превратилось окончательно, если использовать метафору В. Дубина, в архипелаг расплывающихся островов»¹¹. Это сказано о роли книги стихов в условиях глобального кризиса десятых годов ХХI в. Не скроем, что и научная монография, создававшаяся, как и две предыдущие¹², по итогам междисциплинарного научного семинара (в данном случае состоявшегося в апреле 2014 г.), внутренне была нацелена на закрепление «горизонтальных связей» между учеными разных современных гуманитарных научных школ, заинтересовавшимися одной проблемой. Не скроем также, что, возможно, ощущение кризиса, охватившего все стороны быта и бытия современного человека, в том числе и кризиса логоцентризма, наложило определенный отпечаток на сам процесс создания коллективного труда, который оказался длиннее и даже мучительнее, чем в предыдущих двух случаях. Тем глубже благодарность нашим друзьям по научному сообществу, принявшим участие в семинаре и сумевшим преодолеть «тесноту обстоятельств», благодаря чему наша инициатива смогла найти свое воплощение в данной книге.

¹ См.: Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.

² См.: Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991.

³ Толстой А. Н. Записки сумасшедшего // Толстой А. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 48.

⁴ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М., 1988. Т. 5. С. 232.

⁵ Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860–1891. Л., 1928. С. 106–107.

⁶ Толстой А. Н. Собрание сочинений : в 22 т. Т. 18. С. 824.

⁷ Там же. С. 536.

⁸ Там же. Т. 15. С. 8.

⁹ Твардовский А. Т. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 3. С. 22.

¹⁰ *Степанов Ю.* Константы : словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001. С. 882.

¹¹ Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. Москва ; Екатеринбург, 2016. С. 378.

¹² Феномен творческой неудачи / под общ. ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011; Феномен незавершенного / под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2014.

1. ПРИЧИНЫ И ВАРИАНТЫ ТВОРЧЕСКОГО КРИЗИСА

1.1. О семантике лексемы *кризис*

Слово *кризис* в русском языке имеет достаточно долгую историю. Оно зафиксировано в словаре В. И. Даля (1863–1866) со значением «перелом, переворот, решительная пора переходного состояния»¹. По данным Этимологического словаря М. Фасмера, слово *кризис* было заимствовано из немецкого языка, который, в свою очередь, воспринял *Krise* из лат. *Crisis* приблизительно в 1519 г. Глубинные истоки этой лексемы связаны с греческим языком — с существительным *Χρίσις* — «решение, исход» и глаголом *Χρίνω* — «различаю, сужу»². *Кризис* у Аристотеля в «Никомаховой этике» имеет значение «суд, решение». В латинском языке кризису соответствует понятие *discrimen*, которое имеет несколько значений: «разграничение, точка расхождения; разница, различие», объединенных компонентом «пограничное состояние, достижение предела».

В современных толковых словарях дефиниции лексемы *кризис* принципиально не отличаются от приведенной В. И. Далем, они имеют достаточно обобщенный характер и отражают следующие семантические признаки:

- затруднительная ситуация / сложное душевное состояние;
- переломный период.

В Национальном корпусе русского языка³ первая фиксация слова *кризис* в письменных источниках относится к 1772–1774 гг., т. е., по всей вероятности, слово пришло в русский язык в последней четверти XVIII в. В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина

(1793) встречается слово *кризис* с актуализированным значением «сложное душевное состояние»: *Любовь есть кризис, решительная минута жизни, с трепетом ожидаемая сердцем*⁴.

Однако более типичное употребление этого слова в конце XVIII — XIX вв. было связано с медицинской или финансовой сферами. Об этом свидетельствует комментарий в словаре В. Даля: *Кризис или перелом болезни; кризис или переворот денежный*⁵. Похожую семантику слова находим в художественных и публицистических произведениях того времени. Например, в стихотворении А. М. Жемчужникова «В чем вся суть?» (1872) и в поэме Н. А. Некрасова «Современники» (1875) описана ситуация кризиса, связанная с отсутствием денежных средств:

Я кризис изучил на собственном кармане,
И мной предупрежден об этом был заране
Наш управляющий финансами министр⁶;

Кризис: дело не спорится,
Денег нет, должны кругом,
В дверь правления стучится
С исполнительным листом
Пристав: кассу запирает,
Мебель штемпелем клеймит⁷.

В подобной ситуации кризиса может оказаться как отдельная личность, так и социальный институт и государство. Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» за сентябрь 1877 г. сообщал о французских республиканцах: *Они кричат теперь хором о торговом застою, о биржевом кризисе, о падении рубля*⁸. Доминирующим в таком употреблении слова *кризис* становится смысл «затруднительное положение», к которому присоединяется яркий отрицательно оценочный компонент. Об этом свидетельствуют сочетания, где левым контекстным партнером лексемы *кризис* выступают единицы со значением «высокая степень проявления»: *глубочайший кризис, жестокий кризис, небывалый кризис, непреодо-*

лимый кризис, острый кризис, серьезный кризис, суровый кризис, тяжелый кризис.

В указанном словоупотреблении кризис — это затруднительная ситуация, в которой не просматривается никаких перспектив изменения в лучшую сторону и из которой нет выхода. И слово *кризис* вписывается в синонимический ряд с единицами *спад, развал, распад, упадок, депрессия, расстройство, коллапс.*

Медицинский дискурс высвечивает другой семантический признак лексемы *кризис* — «переломный момент в болезни», который может как разрешиться в сторону выздоровления, так и привести к летальному исходу. Вот некоторые примеры:

Но господин Прохарчин уже и не отвечал на этот вопрос. Не то чтоб устыдился, что он Наполеон, или струсил взять на себя такую ответственность, — нет, он уж и не мог более ни спорить, ни дела говорить... Последовал болезненный кризис. Дробные слёзы хлынули вдруг из его блистающих лихорадочным огнём серых глаз (1846)⁹;

Сей ужасный кризис продолжался за полночь; вдруг больной успокоился — ему стало легче; но силы душевные и телесные совершенно были убиты борьбою; он погрузился в мертвый сон, после коего прежний кризис возобновился (1828)¹⁰.

Акцент в данном значении слова делается не на самой точке перелома, а на качестве последующего течения болезни. Возможность положительного развития после кризисного состояния снимает пейоративную оценку со слова *кризис*, заряжает его положительной коннотацией. Синонимический ряд обогащается словами *перевал, переворот, перевалом, переломный момент, переломный период, поворот.*

В XIX в. активность слова и, следовательно, самого понятия была незначительной (менее 10 употреблений на 1 млн словоформ) и ограничивалась специальными областями. С 1900 по 1930 г. заметно повышается частотность употребления слова *кризис* — свыше 50 употреблений на 1 млн словоформ. Актуализация понятия обусловлена изменением общественной ситуации, тяжелым, нестабильным состоянием общества, вызванным многочисленными внутренними и внешними факторами.

Обнаружение противоречий и отрицательных сторон в доминирующей системе ценностей, которая в период стабильности и расцвета придавала уверенность и осмысленность существованию, и становится причиной кризиса. Обострение политической борьбы и переходное состояние общественной жизни меняет вектор употребления слова *кризис* — основной сферой его функционирования становится политическая.

Поэтому интеллигентская идеология, просачиваясь в народную среду, в исторической действительности превращалась в разнузданность и деморализацию, и народные массы вступали в *революционный кризис* XX века, подобно тому как и в XVII и XVIII веках «своими социальными страданиями и стихийно выросшими из них социальными требованиями, своими инстинктами, аппетитами и ненавистями» (1910)¹¹;

Но если наша «интеллигенция» может быть более чувствительна к *кризису социализма*, чем «западные» люди, то, с другой стороны, самый кризис у нас и для нас прикрыт нашей злосчастной «политикой», возрождением недобитого абсолютизма и разгулом реакции¹²;

Переживает *кризис* и крах не та или иная форма государства, а само *государство* (1924)¹³.

Политическая семантика, прочно закрепившись в публицистике, нашла отражение и в художественной литературе, например, в сатирическом стихотворении В. В. Воинова «Эхо» (1911):

Съели марковские мыши
Октябристский катехизис.
В министерском кабинете
Наступил *портфельный* кризис.
Пахнет порохом в Китае;
В институтах льют кислоты;
Люди вязнут в липкой тине,
Как в болоте бегемоты¹⁴.

Следующая, еще более сильная волна активности слова *кризис* (свыше 350 употреблений на 1 млн словоформ) связана с новейшим временем, когда кризис стал мировым явлением и охватил фактически все области жизни, а само слово стало многозначным и «ключевым словом эпохи»¹⁵.

Социально-политическая семантика лексемы становится все более обобщенной, слово *кризис* проникает во все сферы жизни общества: сегодня пишут о кризисе банковском, экологическом, инвестиционном, продовольственном, о кризисе семьи, среднего возраста, подростков и др. Ядерным и самым ярким семантическим признаком в значении лексемы *кризис* является сема «переломный момент», которая обнажает сущность описываемого события. Во время кризиса всё неявное, скрытое выходит наружу, всё становится таким, какое оно есть на самом деле. Во время кризиса всё катится по наклонной вниз, до самого дна. Не случайно в современной речи слово употребляется в значении «тупиковая ситуация, приносящая много переживаний», ср.: «Кризисом называют такой момент, когда ситуация может внезапно стать хуже»¹⁶.

Не обошел вниманием кризис и сферу культуры. В «Большом словаре русских поговорок»¹⁷ зафиксировано в качестве устойчивого сочетания *кризис жанра* — «О творческом застое, отсутствии свежих идей», восходящее к названию одной из глав романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931). Однако раньше поэты Серебряного века, тонко чувствуя смену настроений в обществе, изменений в мировоззрении и системе ценностей, писали о кризисе философских и литературных направлений, о кризисе художественных жанров как о предвестнике нового:

Мигают звезды теософий
Из неба кубового в вой;
Провеял *кризис философий*,
Как некий гейзер снеговой¹⁸ (1921);

Но я вижу возможность многочисленных возражений и начало реакции на акмеизм и в этой первоначальной его формулировке, подобно кризису *лжесимволизма*¹⁹;

И был как паралич
Тот вечер. Был как *кризис*
Поэм о смерти. Притч,
Решивших сбыться, близясь²⁰ (1915).

Во второй половине XX в. слово *кризис* ведет себя крайне активно. Оно порождает новую сочетаемость в дискурсе литературы и служит толчком к появлению новых оттенков. Кризис настигает как отдельные жанры, так и творчество отдельного писателя:

У меня такое правило — раз чувствую, что наступает *кризис жанра*, значит надо идти по домам (1963)²¹;

Разговоры о *кризисе романа* сопровождают литературу с момента возникновения жанра и никогда не оканчивались²²;

Рабочий паренек, моряк, проживший большую трудную жизнь и обладающий писательским даром... переживает *кризис творчества* и свой конфликт в стране, где гений и чувства превращены в разменную монету²³.

Многообразие кризисов свидетельствует о глубоком освоении понятия *кризис* в пространстве русской культуры и его словесном воплощении. Вместе с тем можно говорить о специфике семантики *кризиса* в тех социальных областях, которые требуют креативной деятельности. Под влиянием этимологического значения слова кризис — «решение, исход» — нейтрализуются семы «упадок», «провал» и актуализируется, становится яркой сема «принимать решение». В ситуации, которую мы называем «кризис», меняется что-то важное, меняется помимо субъекта, который должен, насколько это в его силах, срочно принимать решение. Кризис почти всегда сопряжен с трудностями и протекает болезненно, но это неизбежный этап для отбрасывания плохого и приобретения хорошего.

В подтверждение этого приведу пример:

Агеев писал о *кризисе литературы* как доказательстве ее трансформации: перемены отношений литературы и общества, литературы и времени, литературы и современного человека (читателя). И *литературный кризис* постсоветского времени предлагал трактовать положительно: как установление новой модели *литературы*, утверждение нового положения *литературы* в обществе, а главное, как переориентацию *литературы* с традиционного «золотого» образца XIX века на образцы, «соприродные» наступившему времени²⁴.

Кризис разделяет жизнь на «до» и «после», но он всегда предвестник чего-то нового, дающего надежду на взлет.

Сдвиг в значении слова *кризис* обусловил и его новые парадигматические связи: в современных словарях²⁵ в качестве синонима *кризиса* приводится лексема *акме*, имеющая значение «вершина в развитии человека, его пик в проявлении им себя как личности; высший уровень реализации им себя как субъекта деятельности и прежде всего как профессионала». Такой кризис уже не может восприниматься как провал, как бедствие, как окончание и предел, и потому коннотация этого понятия заряжена положительно, а слово приобретает мелиоративную оценку. В этом случае можно говорить о прагматической поляризации значений, т. е. о развитии прагматической энантиосемии.

Кризис вынуждает нас давать оценки явлениям окружающего мира и принимать решение или решает за нас. Как процесс переживания он становится для личности поворотным пунктом в реализации внутреннего замысла жизни, поводом и возможностью выйти на качественно новый уровень творчества.

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 2. С. 498.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1967. Т. 2. С. 376.

³ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁴ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника [Электронный ресурс] // Карамзин Н. М. Избр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1964. Т. 1. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁵ *Даль В.* Указ. соч. С. 498. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁶ *Жемчужников А. М.* Избранные произведения / вступ. ст. и примеч. Е. Покусаева, М. ; Л., 1963 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁷ *Некрасов Н. А.* Сочинения : в 3 т. М., 1959. Т. 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁸ *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 15 т. Л., 1988–1996. Т. 14 : Дневник писателя. 1877, 1880, август 1881 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁹ Там же. Т. 1 : Повести и рассказы. 1846–1847.

¹⁰ *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском [Электронный ресурс] // Русская романтическая повесть. М., 1980. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹¹ *Петрункевич И. И.* Интеллигенция и «Вехи» (вместо предисловия) [Электронный ресурс] // Вехи. Интеллигенция в России : сб. ст. 1909–1910 / сост., коммент. Н. Казаковой ; предисл. В. Шелохаева. М., 1991. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹² *Струве П. Б.* Интеллигенция и революция [Электронный ресурс] // Вехи : сб. ст. о русской интеллигенции. М., 1909. URL: <http://lib.ru/POLITOLOG/XX/wehi.txt>.

¹³ *Бердяев Н. А.* Новое средневековье. М., 1991 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹⁴ Мелочи жизни: Русская сатира и юмор второй половины XIX — начала XX в. М., 1988 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹⁵ *Шмелева Т. В.* Кризис как ключевое слово текущего момента // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2009. Вып. 2(28). С. 63–67.

¹⁶ *Дмитриев Д. В.* Толковый словарь русского языка. М., 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹⁷ *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Большой словарь русских поговорок. М., 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹⁸ *Белый А.* Первое свидание : поэма [Электронный ресурс] // Белый А. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 1. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹⁹ *Мандельштам О.* О природе слова : сб. ст. Истоки, 1922.

²⁰ *Пастернак Б.* Последний день Помпеи [Электронный ресурс] // Пастернак Б. Стихотворения. М., 2005. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

²¹ *Аксенов В.* Пора, мой друг, пора. М., 2012 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

²² *Березин В.* Предчувствие жизнеравного и соприродного: (Современный роман в поисках жанра) [Электронный ресурс] // Знамя. 2016. № 1. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

²³ *Полевой Б.* Несколько слов о Джеке Лондоне (1970–1981) [Электронный ресурс]. URL: <https://knigogid.ru/books/432150-neskolko-slov-o-dzheke-londone>.

²⁴ *Пустовая В.* Долгое легкое дыхание: (Современный роман в поисках жанра) [Электронный ресурс] // Знамя. 2016. № 1. URL: <http://www.ruscotroga.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

²⁵ *Тришин В. Н.* Большой словарь-справочник синонимов русского языка системы ASIS [Электронный ресурс]. URL: <http://www.trishin.ru>. (дата обращения 03.02.2016).

1.2. Восьмидесятники: кризис поколения 80-х гг. XIX в.

Творческий кризис — понятие достаточно широкое и объемное, применимое не только к отдельной личности, будь то художник или критик, но и к гораздо более масштабным формациям: можно говорить о кризисе литературных (писательских) поколений, о кризисе некоей жанровой формы, творческого метода или определенной стратегии письма, наконец, о кризисе эпохи. В социологическом разрезе это понятие приложимо также к социально-экономическим формациям, режимам, строям и т. д., но тогда речь будет идти уже не о «творческом» кризисе, а о кризисе как таковом, на что существует, как известно, специальная наука — кризисология. Широко известно изречение Ф. Броделя: «...История предстает перед нами как ряд кризисов, между которыми существуют какие-то площадки, эпохи равновесия»¹.

Достаточно часто явления, здесь перечисленные, совпадают или накладываются друг на друга, и это, по-видимому, закономерно, поскольку кризисные моменты в духовной жизни общества обычно проходят через всю его структуру и наполняют собой существование всех страт. Известно также, что кризис социальный вызывается не столько общественными сдвигами и противоречиями, сколько причинами экономического характера, а, скажем, так называемый «духовно-нравственный» кризис бывает связан со всей совокупностью «базисных» обстоятельств — и с экономикой, и с политикой, и с социальными изменениями, к которым оказались не готовы общество, сограждане и власть. В самом общем плане под кризисом мы будем понимать «резкий, крутой перелом в чем-нибудь»², переходное состояние, «при ко-

тором существующие средства достижения целей становятся неадекватными, в результате чего возникают непредсказуемые ситуации»³.

В рамках этого текста мы обратимся к кризису поколения восьмидесятников (людей, живших в 80-е гг. XIX в.), за которым и достаточно скоро последовали принципиально новые события и процессы как в духовной жизни общества, так и в его культуре, а наметившиеся к концу века буквально во всех сферах жизни страны «кризисные» явления дали мощный взрыв в первые десятилетия XX в., изменив ход истории не одной лишь России. Непредсказуемость этого взрыва ощутима по сей день.

Говоря о кризисе в области культуры и искусства конца XIX столетия, а именно 80-х гг., позволительно рассматривать его в нескольких аспектах.

Во-первых, это кризис наиболее распространенного в тот период творческого метода, традиционно называемого критическим, ныне классическим, реализмом, формирование которого происходит в 1840-е гг. в русле натуральной школы. Как известно, на 70–80-е гг. и начало 90-х гг. приходится наибольшее число высказываний художников, запечатлевших их рефлексию на собственную стратегию письма и на ее характерные черты в современной литературе, черты, которые либо требуют изменений, либо уже меняются. В частности, в это время появляются такие гибридные образования, как «фантастический реализм» Достоевского, «одухотворенный реализм» Мамина-Сибиряка, «синтетический реализм», впоследствии в литературоведении советского времени будут выделены его подвиды — «социологический» и «психологический» реализм, также будет вестись речь о «романтическом реализме»*. Реализм очевидно теснится натуралистической

* См. об этом в классических трудах по литературоведению советской эпохи: Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. / под ред. У. Р. Фохта. М., 1973–1974; [Келдыш В. А.] Новое в критическом реализме и в его эстетике // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 66–115; Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. Л., 1979; и др. Последний автор, в частности, писал: «Что же касается литературного развития 80–90-х гг., то кризис в этот период поразил не реалистическое направление в целом, а лишь отдельные идейно-стилевые течения в “старом” реализме, в основном эпигонского характера и периферийные по своему значению. На смену им пришли новаторские

школой, с одной стороны, и возвращающимся романтизмом — с другой, т. е. кризис традиционного метода дает его безусловное обновление и выражается в разнообразных модификациях. Сама же возрастающая рефлексия писателей и критиков на состояние литературы и «орудий» ее «производства» свидетельствует о некоей неустойчивости художественного сознания, утратившего свой статус-кво. Так или иначе, но классическая художественная система (а к таковой и может быть отнесен реализм), наряду с классическим типом художественного сознания, доминантным для середины века, уступает место неклассическим формам как сознания (о чем мы скажем дальше), так и художественности. Отсюда, как писал Н. А. Лейдерман, на протяжении художественной истории XX в. выделяется «магистральный сюжет», суть которого состоит «во взаимодействии двух типов культуры: классической и модернистской»⁴.

Во-вторых, это кризис определенной жанровой формы, совпавший по времени с кризисом метода. Имеется в виду главный жанр классической литературы XIX в., составивший славу отечественной словесности, — *роман*. О кризисе романа в свое время много писал И. А. Дергачев, анализировавший состояние романа в последнюю треть XIX в. и оценки его тогдашними читателями и критиками⁵. Из последних публикаций на эту тему следует назвать книгу С. И. Ермоленко и Н. А. Валек «В. А. Соллогуб “Через край”: забытая страница русской романистики», где 1-й параграф 3-й главы отдан рассмотрению романа «в системе жанров русской прозы 70–80-х годов XIX века»⁶. Показателем кризисности жанра является в первую очередь обилие романов, создаваемых малоизвестными ныне («второстепенными») писателями, притом что критика оценивала их как неудачные или не соответствующие духу времени (расхождение количества с качеством). Вслед за И. А. Дергачевым С. И. Ермоленко говорит о необходимости

искания, обогатившие классический реализм» (Каминский В. И. Указ. соч. С. 11). Как принято было считать в ту пору, наиболее новаторскими и прогрессивными явились те «искания», из которых в начале XX в. возник социалистический реализм М. Горького, а затем и других «мастеров слова». Проблема «кризиса реализма» конца XIX в. дискуссионна и в рамках данной статьи мы лишь намечаем ее абрис.

коррекции самого выражения «кризис романа»: «...неактуален не жанр как таковой, а тот тип романа, который с максимальной репрезентативностью сложился в творчестве И. А. Тургенева и на который, в массе своей, ориентировались писатели-беллетристы 80-х гг.»⁷. И в этом тезисе исследователей, безусловно, есть свой резон: достаточно вспомнить А. Чехова, так и не написавшего роман, несмотря на все его попытки в 80–90-е гг.: «Степь», «Три года» и другие произведения замышлялись как романы, но «на выходе» неизбежно становились повестями. И дело здесь не только в характере дарования Чехова — его склонности к лапидарности, к скрытому лиризму художественной формы, более адекватному малым жанрам, к импрессионизму стиля и психологического рисунка. Дело еще и в особой художнической чувствительности писателя: для выработки новой концептуальной стратегии романного жанра в ту пору еще не пришло время.

В-третьих, имея в виду уже не только 80-е гг., но шире — конец века в целом, мы можем, по-видимому, говорить о кризисе эпохи — выражение в достаточной степени метафорическое, имеющее разные смыслы, но наиболее очевиден и показателен в данном случае *кризис традиционной идеологии и господствующего типа сознания*, т. е. идеологии народнического толка (а она и потерпела крушение именно на рубеже 1870–1880-х гг.), и монологического или классического типа сознания, характерного для всего XIX столетия и более ранних эпох. Наиболее отчетливыми формами выражения этого типа сознания можно считать гегелевское сознание, сориентированное на примат разума, т. е. мыслящей индивидуальности, выражающей собой коллективный разум истории (отсюда — концепция «критически мыслящей личности» народников), и позитивистское сознание, породившее субъективную социологию тех же народников и «социологический метод» в философии и критике и вызвавшее, в свою очередь, кризис философии и гуманитарных наук в целом. В иных форматах здесь можно говорить о кризисе классического типа рациональности⁸, о кризисе традиционной модели человека, о сломе эпистем⁹ и т. д. и т. п. Но это все очень большие, глобальные перемены, захватившие весь конец века и воплотившиеся в итоге в культурном, духовном взрыве первых десятилетий

нового XX столетия. А кризис литературной системы — лишь одно из проявлений этих перемен, более всего интересующее нас.

Наконец, в-четвертых, на этот же период приходится кризис поколения, конкретно — *поколения восьмидесятников*, людей, пришедших в литературу во второй половине 70-х гг. и в 80-е долженствующих переживать пору расцвета, а вместо этого впадших в состояние творческой неудовлетворенности, сопровождавшейся неодобрительными отзывами критики. Все эти явления наблюдались в творческом сознании писателей уже ближе к концу 80-х гг., а порой и в 90-е гг. Кто имеется в виду под восьмидесятниками и есть ли смысл выделять эту писательскую формацию в аспекте поколения? «Поколение — это время, воплощенное в людях, в их драматической судьбе; в непрерывную длительность исторического процесса оно вписывает меру, обусловленную жизненным циклом человеческого тела, и вносит циклическое время, отчасти похожее на мифологическое время “вечного возвращения”», — немного загадочно говорит С. Зенкин¹⁰. Своя «мера» была у восьмидесятников — своя цикличность, обусловленная не столько биологически (циклом жизни человеческого тела), сколько ранней завершенностью их литературной судьбы. Мысль о некоей общности поколения 80-х принадлежит в первую очередь А. Чехову, точнее, он наиболее адекватно ее выразил в письмах, а затем и в литературе. В 1889 г. Чехов писал В. А. Тихонову: «Чем больше успеха, тем лучше для всего нашего поколения писателей. Я... верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни “слоном среди нас” и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а “80-е годы” или “конец XIX столетия”. Некоторым образом, артель»¹¹. К концу десятилетия сложился своеобразный комплекс восьмидесятничества, проявлявшийся как в сознании авторов, так и в психологии рисуемых ими героев и в тематике произведений. Так, сюда могут быть отнесены тема «другого», связанная с «двойничеством», мотивы «кладбищенства», «тоски», «одиночества», усталости от жизни, разочарования в ней, преждевременной старости души, самоубийства — все то, что в совокупности позволяло критике называть поколение восьмидесятников «больным», «потерянным»

и благодаря чему соответствующая эпоха получила в истории литературы наименование эпохи «потемок» и «сумерек», «переходного времени», «безвременья» и т. д. Наиболее яркими представителями комплекса восьмидесятиничества были С. Надсон, В. Гаршин периода 80-х гг., М. Альбов, К. Баранцевич, И. Ясинский и др.

Затронули эти кризисные процессы и творчество Д. Мамина-Сибиряка. В содержательно-изобразительном плане они получили отражение в его автобиографическом романе «Черты из жизни Пепко» (1894), определив неудачу двойниковых героев романа как в жизненном, так и в творческом планах: один из героев-Поповых, пройдя через войну на Балканах, так и не находит своего места в жизни и скоростно умирает, другой, также едва не умерев от чахотки и не сумев определиться в литературе, покидает Петербург, уезжая на родину (как когда-то сделал сам Мамин). Симптоматично признание одного из «учителей» Василий Попова, мелкотравчатого журналиста Порфира Порфирыча: «А того не будет знать (будущий литератор-«чистоплюй». — Е. С.), через какие трущобы мы брели, какие тернии рвали нашу душу и как нас обманывали на каждом шагу блуждающие огоньки, делавшие ночь еще темней. <...> Мы в потемках кончим дни своего странствия в сей юдоли...»¹². «Потемки», «трущобы», «тернии», «блуждающие огоньки» — все это привычная символика 80-х гг. В формально-поэтологическом аспекте кризисные явления в творчестве Мамина выразились в патриархальности, даже консервативности романной формы его произведений 90-х гг. После ощутимо новаторских романов уральского цикла (социально-психологический роман «Приваловские миллионы», социальные романы «Три конца» и «Хлеб», социологический — «Золото») писатель возвращается к традиционным версиям романа XIX в.: семейному («Весенние грозы»), роману воспитания или о молодом поколении, о «новых людях» и идейных исканиях интеллигенции («Именинник», «Ранние всходы», «Блуждающие звезды») и т. д. Психология потерянности и «лишности» ощутима в письмах Мамина 90-х гг., а также и всех перечисленных выше писателей, начиная по крайней мере со второй половины 80-х гг. Впрочем, Мамин-Сибиряк, постепенно отошедший от крупной формы и в 90–900-е гг. создавший целую библиотеку рассказов, повестей, очерков, новелл и др., может

считаться в определенной степени преодолевшим кризис художественности, свойственный его времени и его поколению. Другое дело, что его творчество в ту пору не имело широкой известности и не было по достоинству оценено современниками, да и к «новым весяням» в искусстве Мамин не тяготел, оставаясь в рамках старой, добротной реалистической системы.

Мировоззрение восьмидесятников сформировалось на почве идейного кризиса конца 70-х, т. е. нерешенных проблем семидесятничества, большую роль сыграло разочарование в народничестве и в иных «больших делах» 70-х гг., в частности, в славянской кампании России на Балканах. Но, по-видимому, одной из главных причин духовной кризисности поколения явилась потеря движения истории, своего участия в истории, что всегда одухотворяло русского художника, и это, в свою очередь, определило отсутствие большой проблемности в их творчестве. Смена идеологических критериев иными — эстетическими, художественными, культурологическими, занявшая всю переходную эпоху, вряд ли в ту пору осознавалась самими выразителями этих критериев и ценностей. Своего рода освободившееся место — делезовская «пустая полка», пропавшая «общая идея» (о которой тоскует герой чеховской «Скучной истории») — оказалось занято частной проблематикой, так называемыми «малыми делами», бытовой жизнью и пр., что по сложившейся инерции художественного мышления большинством писателей и читателей той поры отторгалось, признавалось дурным тоном, второсортным «бытописанием». Точнее, для разговора о сфере частной жизни в литературе еще не был выработан правильный язык — он только начинал складываться в творчестве Чехова, остальные же писатели мыслили мир в системе более традиционных координат и чеховский «импрессионизм» не признавали достойным внимания. Для собратьев по перу Чехов был одним из них же, своим, его успех объясняли всем, кроме самого простого и очевидного — писательского таланта, и чаще всего испытывали зависть и непонимание. Иллюстрацией может служить столкновение в чеховской «Чайке» двух типов художников — Треплева и Тригорина, причем не лишенный таланта Треплев, ищущий «новые формы» в искусстве, отчаянно завидует не ищущему, но реально нашедшему их, хотя и на других путях, и пользующемуся по-

пулярностью как у публики, так и у женщин Тригорину. А, как известно, именно Тригорину автор «отдал» черты своей поэтики, вплоть до знаменитой детали — блеска горлышка «разбитой бутылки» на плотине, передающего картину лунной ночи, отчасти компенсировав неудачливость Треплева его начинающейся «славой» в отечественных журналах.

Кроме Мамина-Сибиряка, в этой среде писателей выделяется также М. Н. Альбов, автор романной трилогии «День да ночь» (1887–1903), концепцию которой можно рассматривать как попытку создания новой романной модели, сориентированной на течение самой жизни, но написанной таким устарелым языком, с такой затянутостью и психологическим однообразием, что никакого одобрения эти романы у читателей и критики тех лет не вызвали, а чуть позже были и совсем забыты.

Из всех писателей «артели» справиться с «болезнью» поколения удалось, пожалуй, лишь А. Чехову да В. Короленко, однако последнего трудно отнести к поколению восьмидесятников, дислоцировавшихся главным образом в Петербурге. В ту пору за свою политическую деятельность Короленко пребывал в местах, достаточно отдаленных от столиц, а главное — начав свою литературную деятельность еще в конце 70-х гг. (первый его рассказ «Эпизоды из жизни искателя» был опубликован в 1879 г.), он сразу оторвался от настроений восьмидесятиничества эмоционально и содержательно — проблематика его творчества была совершенно иной, сориентированной на решение проблемы личности «на почве значения массы»*.

Более сложный и тонкий случай являет собой А. П. Чехов. Именно он, по сути дела, и поставил диагноз своему поколению: начиная с «Безотцовщины», а затем «Иванова», его произведения конца 80-х–90-х гг. посвящены тем или иным феноменам сознания людей своего времени и своего поколения. Упомянем лишь некоторые, в основном хрестоматийно известные. «Огни» — проблема пессимизма и личной ответственности человека за содеянное зло, чрезвычайно актуальная и для 70-х, и для 80-х гг., но не потерявшая значения и позже. «Скучная история» — потеря не просто «общей идеи», но воли к жизни и желания

* «Открыть значение личности на почве значения массы — вот задача нового искусства, которое придет на смену реализма», — писал В. Г. Короленко (цит. по: История русской литературы : в 4 т. А., 1980–1983. Т. 4. С. 146).

жить, тема физической и духовной старости, что, безусловно, выводит повесть за рамки литературы конца позапрошлого века, но вырвать ее из контекста времени не позволяет само время, ставшее ее прототипом и вдохновителем. «Черный монах» — рассказ, поднимающий вопросы избранничества, романтического мессианства (о чем хорошо писал И. Н. Сухих), свойственного скорее более поздним периодам 90–900-х гг., но не чуждого теориям «критически мыслящей личности» народников, а также затрагивающий тему таланта и безумия, интерес к которой был спровоцирован натуралистическими концепциями 70–80-х гг. (не случайно в эти годы публикует свои работы в области исследования психопатологии творчества практикующий врач В. Чиж). «Рассказ неизвестного человека» — повесть, первоначально имевшая подзаголовок «В восьмидесятые годы» и посвященная переоценке героем — в прошлом радикалом и террористом — своих убеждений, ценностей, всей жизни. В определенной степени ее можно считать дополнением и развитием «Скучной истории», а ее героя рассматривать как альтернативу профессору Николаю Ивановичу, поскольку от «общей идеи», вдохновлявшей круг радикальной интеллигенции 70-х гг., «неизвестный человек» уходит и отнюдь не стремится обрести новую: безусловно высшей ценностью становится для него живая человеческая жизнь, любимая женщина, а впоследствии оставшийся от нее ребенок. Но и в том и в другом случае кризисный период в жизни чеховских героев и последовавшая затем переоценка всех ценностей начинается и провоцируется их болезнью: болезнь может рассматриваться как стимул и своего рода «оправдание» их «идейного кризиса», а может — как посланное самим Богом (и автором — его своеобразным заместителем в пределах художественного текста) испытание человека, выбивающее у него из-под ног привычные ориентиры и заставляющее творить жизнь «из ничего» (Л. Шестов). Пожалуй, после пьесы «Иванов» «Рассказ неизвестного человека» — это наиболее выразительное в плане проблемы поколений произведение Чехова*, не случайно на его страницах

* Тема разочарования народника и террориста в своих идеях и верованиях была чрезвычайно популярна в 1880-е гг.: этому посвящали произведения М. Альбов, В. Короленко, И. Ясинский и др., а также так называемые «рenegаты революционного дела» — Ю. Говоруха-Отрок, Я. Абрамов и пр. (см.: Чехов А. П. Полное собрание со-

неоднократно возникает само слово «поколение», и никто иной как Орлов, в услужении которого в бытность свою террористом находился «неизвестный человек», рассуждает о характере своего поколения, причем совершенно в тоне тех признаний, которые делают многие герои Чехова и которые могут считаться расхожими для того времени: «Мы ослабели, опустились, пали наконец, наше поколение сплошную состоит из неврастеников и нытиков, мы только и знаем, что толкуем об усталости и переутомлении, но виноваты в том не вы и не я: мы слишком мелки, чтобы от нашего произвола могла зависеть судьба целого поколения. <...> Мы неврастеники, кисляи, отступники, но, может быть, это нужно и полезно для тех поколений, которые будут жить после нас»¹³. Обобщающая максима — отсылка к некоему иному, высшему смыслу (польза для будущего), совершаемая этим персонажем и оправдываемая, подобно апелляции к «все пройдет» («Огни»), личное бездействие или «кисляйство» человека, и здесь находит свою контраверзу в реально жизненной, не сводимой к идеям и верованиям позиции оппонента. «Так-то так, — сказал я («неизвестный человек». — Е. С.), подумав. — Я верю, следующим поколениям будет легче и видней; к их услугам будет наш опыт. Но ведь хочется жить независимо от будущих поколений и не только для них»¹⁴. «Моя жизнь» — словно в унисон высказыванию этого героя Чехова звучит название его более поздней повести, где представлена близкая позиция сторонника «физического труда» Мисаила Полознева.

Заметим: в указанных произведениях Чехов выходит из «зачарованного» круга кризиса идей и настроений своего поколения. Обесмысливание жизни, опустошенность сознания и воли, страх перед жизнью — все эти состояния сознания современного ему человека, связанные с переживаемым временем, писатель проецирует дальше, глубже, так что мы вправе подозревать в них черты национальной психологии

чинений и писем : в 30 т. М., 1974–1983. Т. 8. С. 476–478; *Бялый Г. А.* В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. М. ; Л., 1937. С. 91–110). Подход Чехова к данному типу «героя» времени и типу его сознания был принципиально иным, см. об этом в нашей статье: *Созина Е. К.* А. П. Чехов в контексте «артели» восьмидесятников: автор и герой (философия и аксиология авторской позиции) // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики : сб. науч. ст. : в 2 ч. / отв. ред. Т. Е. Автухович. Минск, 2007. Ч. 1. С. 101–111.

русского человека, провинциального менталитета, наконец, черты человека вообще, заглядывающего за край своего бытия, т. е. состояния вполне экзистенциальные. В разных произведениях Чехова не только дается многообразная рефлексия на кризисность времени и трудность существования в нем, но и опробываются различные способы выхода из тупика, причем выходы, также обнаруживающие универсальность. Это сосредоточенность на своей сейчас протекающей жизни, как бы коротка она ни была («неизвестный человек»), на близких людях — чаще женщинах (которые обычно ускользают или не любят) и детях (детях чужих, но от этого не менее любимых: к этому приходят и «неизвестный человек», и Мисаил Полознев, воспитывающий дочку покойной сестры), наконец, на своем «деле», сколь бы «малым» оно не казалось. Правда, «hic et nunc» и привязка к своей экзистенции, как и разнообразие «дел», не всегда спасают героев, и во многих повестях и рассказах Чехова именно погруженность в жизнь, в свое «слишком человеческое» губит человека: погибает доктор Рагин, не желавший вмешиваться в мир и сосредоточенный на философии своеобразного интеллектуального гедонизма («Палата номер шесть»); помощь ближним (окрестным крестьянам), больницам и школам — само по себе чрезвычайно похвальное и высокое занятие — не делает человечней Лиду Волчанинову, разрушившую счастье своей сестры («Дом с мезонином»); можно также вспомнить Ионыча, персонажей «маленькой трилогии» и многих, многих других, задыхающихся от скуки и пошлости в своей однообразно текущей жизни. По-видимому, обращенность к малому существованию, к жизни как таковой и ее собственным смыслам, вне каких-либо высших целей и «общих идей», — это тот спасительный якорь, который обретает человек на выходе из кризиса, как награду «по заслугам», но который совершенно не имеет экзистенциальной цены в своем будничном, постоянном выражении. Не случайно лишь финальные выборы героев остаются вне иронической подсветки чеховского «преломленного», стилизующего слова¹⁵, и обычно рассказ о них не продолжается далее.

Не только в 80-е гг., но и гораздо позже место «идеи» в сознании героев Чехова зачастую занимает надежда на счастье будущих поколений — как вымещение мыслей о своей личной неустроенности в этой

жизни. Наиболее ярко вера в будущее звучит в пьесах. «Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести-триста, наконец тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье. <...> Мы должны только работать и работать, а счастье — это удел наших далеких потомков» («Три сестры») ¹⁶. «Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину», — вторит Вершинину «вечный студент» Петя Трофимов («Вишневый сад») ¹⁷. Неопределенность идеала будущего подкрепляется настоящим лишь у Лопахина. Пожалуй, он один, купив вишневый сад и имение, где его «дед и отец были рабами», реализовав тем самым свою затаенную мечту и страсть, уверен в своем праве на строительство новой жизни: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» Хотя уверен ли? Скорее, хочет верить, иначе не было бы в пьесе ремарки, неожиданной в контексте безусловного успеха предприятия Лопахина, не было бы сослагательного «скорее бы» и неопределенного «как-нибудь»: «(Со слезами.) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» ¹⁸. Мотив «новой жизни», для трех сестер трагически обрывающийся, подобно лопнувшей струне, получает неземной, подчеркнуто фантастический колорит с налетом христианской символики в устах Сони в финале пьесы «Дядя Ваня»: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка» ¹⁹. Столь же возвышенно и риторично — как заговор, гипнотическое заклинание с непременным переводом в словно бы уже состоявшееся прекрасное будущее (иллюзия перформатива) звучат слова Ани, утешающей мать («Вишневый сад»): «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама!» ²⁰

Палитра мечтаний чеховских людей о будущем разнообразна, определяется их социальными, сословными, гендерными и чисто индиви-

дуальными характеристиками, но сама типологичность (да и наметившаяся типология) этих надежд и чаяний, неосуществимость которых ясна, кажется, самим героям, обнажает их неукорененность в настоящем — черту русского человека, о которой много писали отечественные философы после Чехова; «бесприютные скитальцы», бездомные, а потому *вынужденные* странники — говорит о героях поздней пьесы Чехова А. С. Собенников²¹. «В этой пьесе Чехов в последний раз размышляет о том, что делает с человеком время и можно ли как-то противостоять ему, удержаться в нем», — слова И. Н. Сухих²². Воплощением самой «материи» времени, вечно ускользающего от человека, рассеивающего нашу жизнь и нашу память, является в пьесе «Вишневый сад» Шарлотта Ивановна.

Но в свете темы этой статьи важно, что проблему выхода из кризиса своего времени и своего поколения, своей литературной формации Чехов решал как художник, наделенный рефлексией *per excellence*. Все кризисные явления, наблюдаемые им в среде писателей-современников, в собственной семье (вспомним судьбу его братьев), он переводил в текст, в истории героев. Возможно, эта метапозиция Чехова относительно самого себя как героя времени — спасительно ироническая и чисто авторская (демиургическая) дистанция — помогла ему преодолеть то, что оказалось неодолимым для многих современников. Объясняющих причин может быть много, особенно если вспомнить биографию Чехова и привлечь его многообразную переписку. Но это даже не причины — это скорее наши интерпретации проблемы «личность художника в контексте (кризисного) времени», неизбежно субъективные и имеющие массу версий. Поэтому разговор о кризисе поколения восьмидесятников мы завершили размышлением о том, как этот феномен был представлен в произведениях Чехова — главного лица в литературе конца классического XIX в.

¹ Цит. по: Савельева И. М., Полетаев И. В. История и время. В поисках утраченного. М., 1997. С. 438.

² Ожегов С. И. Словарь русского языка. 10-е изд. М., 1973. С. 280.

³ Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%81> См. также обобщающее исследование: Таланова К. С. Статика и динамика духовно-нравственного кризиса: логико-социологи-

ческий анализ : дис. ... канд. социол. наук. М., 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://istina.msu.ru/media/dissertations/dissertation/3c0/4fc/6919567/DissertatsiyaTalanova.doc>.

⁴ Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии / отв. ред. Н. А. Лейдерман. Екатеринбург, 2005. С. 36.

⁵ *Дергачев И. А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых — девяностых годов XIX века // Русская литература 1870–1890-х гг. Вып. 9 : Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976. С. 3–17; *Его же*, Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005. С. 91–103.

⁶ *Ермоленко С. И., Валек Н. А.* В. А. Соллогуб «Через край»: забытая страница русской романистики : [монография]. Екатеринбург, 2013. С. 120–142.

⁷ Там же. С. 136.

⁸ См. об этом: *Мамардашвили М. К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984.

⁹ См. по этому поводу нашу статью: *Созина Е. К.* «От Порядка к Истории»: история литературы сквозь призму культурных трансценденциалей // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 7 : Литература и история — грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. Екатеринбург, 2013. Т. 1. С. 17–30.

¹⁰ *Зенкин С.* Поколение: опыт «деконструкции» понятия [Электронный ресурс] // Поколение в социокультурном контексте XX века. М., 2005. С. 130–136. URL: <http://ec-dejavu.ru/g/Generation.html>.

¹¹ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М., 1974–1983. Письма. Т. 3. С. 174.

¹² *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собрание сочинений : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Свердловск, 1948–1951. Т. 8. С. 126. Анализ романа Мамина в контексте поколенной проблематики см.: [*Созина Е. К.*] «Черты из жизни Пепко» как автобиографический роман // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения / под общ. ред. [и с предис.] О. В. Зырянова. Екатеринбург, 2013. С. 275–291.

¹³ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 8. С. 212.

¹⁴ Там же. С. 213.

¹⁵ См. в исследовании А. В. Кубасова: «Преломленное слово связано с иронией и рефлексивностью сознания автора-творца. Чехов — один из величайших русских писателей-ироников, обладавший ярко выраженной рефлексивностью» (Русская литература XX века: закономерности исторического развития. С. 78).

¹⁶ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 13. С. 146.

¹⁷ Там же. С. 223.

¹⁸ Там же. С. 241.

¹⁹ Там же. С. 116.

²⁰ Там же. С. 241.

²¹ *Собенников А. С.* «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997. С. 174–176.

²² *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007. С. 206.

1.3. Осмысление творческого кризиса русской эмиграцией первой волны

Массовый исход бывших граждан Российской империи за пределы родной земли после победы большевиков в Гражданской войне вызвал уникальный процесс формирования русской литературы за рубежом, однако большинство русских писателей и поэтов, покинувших Родину, переживали сложный кризис, вызванный и духовными потрясениями, и тяжелыми бытовыми условиями, и вполне объяснимой растерянностью перед случившейся катастрофой.

Приведем лишь некоторые примеры. В. Ф. Ходасевич символически называет свой поэтический сборник, вышедший в Париже в 1927 г., «Европейская ночь». Г. В. Адамович пишет эссе о кризисе поэзии с красноречивым названием «Немота» (опубликовано в газете «Последние новости» в 1936 г.). В. В. Вейдле пишет философский трактат «Умирание искусства» (первое русское издание — в 1937 г.). Г. В. Иванов выпускает шокирующую всю эмигрантскую литературную элиту книгу «Распад атома» (вышла в Париже в 1938 г.). Кроме того, стоит процитировать и некоторые высказывания представителей младшего поколения эмиграции. Так, Игорь Чиннов в письме Юрию Иваску от 11 октября 1934 г. замечает: «Жизнь даже Адамовича здесь не имеет смысла, сейчас не эпоха “малых дел”, “умного делания”, “тайной внутренней работы”. И никакое сосредоточение, никакое совершенствование не может искупить вины и ненужности. <...> Надо непременно что-то изменить, я совсем не знаю, как буду жить здесь, слишком все смешноватое»¹. Оказавшись вне России, многие ощущали себя и вне реальности как таковой. Вот пример из письма Бориса Поплавского Юрию Иваску от 16 декабря 1930 г.: «Милый Юрий Павлович, письмо Ваше мне очень понравилось, чувствуется в нем, что Вы тоже живете как-то на краю чего-то, что все полуреально для Вас, как и для меня»². О молодом поколении писателей-эмигрантов очень точно написал Гайто Газданов: «Живя в одичавшей Европе, в отчаянных материальных условиях, не имея возможности участвовать в культурной жизни и учиться, потеряв после долголетних испытаний всякую свежесть и непосредственность

восприятия, не будучи способно ни поверить в какую-то новую истину, ни отрицать со всей силой тот мир, в котором оно существует, — оно было обречено»³.

Русские поэты и писатели, оказавшиеся за рубежом, продолжали писать на русском языке, но круг читателей значительно сузился, литературный труд практически не приносил заработка; классически ясный язык, унаследованный от Пушкина, казался не приспособленным для выражения новой дисгармоничной действительности; окружающий русскую диаспору европейский мир ассоциировался с закатом культуры, и все это порождало разочарование, отрицание и противостояние, требовало осмысления, становилось поводом для дискуссии.

В данном исследовании анализируются критические, художественные и философские эссе В. Ф. Ходасевича, Г. В. Иванова, В. В. Вейдле, Г. И. Газданова, посвященные осмыслению кризиса литературы и искусства 1920–1930-х гг.

Размышляя о русской литературе, разделившейся надвое (внутри-российская и зарубежная), В. Ф. Ходасевич определял ее путь вначале как болезненный (в статье 1925 г. «Там или здесь?»), а впоследствии как трагический (в статье 1933 г. «Литература в изгнании»). Так, в 1925 г. он писал: «Над эмигрантской литературой тяготеет усталость, не смертельная, но болезненная», «...литературная кипучесть в России — нездоровая. <...> И если не все еще там задушено, то это свидетельствует лишь о чудесной выносливости, присущей русской литературе всегда и везде», русская литература «тяжко болеет и там и здесь»⁴.

В 1930-е гг. ситуация и там и здесь меняется в худшую сторону. В 1933 г. В. Ф. Ходасевич пишет об эмигрантских писателях: «Быть фактически приведенными к молчанию здесь, в Европе, куда бежали они потому, что не в силах были молчать на родине, — есть подлинная для них трагедия. Иначе окрашена, но не менее мучительна трагедия младшей литературы, которой грозит опасность отцвести, еще не расцветши. <...> Судьба русских писателей — гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели»⁵.

Не утешительны и выводы критика о советской литературе (статья 1938 г. «О советской литературе»): «Советская литература в настоящее время являет собою зрелище, убогое в высшей степени. <...>

За советской литературой становится невозможно “следить”, потому что следить в ней уже не за чем»⁶.

Кризис русской литературы на обоих полюсах — важнейший объект внимания В. Ф. Ходасевича. И если он бессилен как-то повлиять на советскую литературу, то эмигрантскую литературу еще можно спасти, выявив основные причины ее упадка. Размышления критика о силе, которая питает литературу, и причинах, ведущих к кризисам, способствуют пониманию закономерностей в историческом процессе литературного развития. Поэтому рассмотрим некоторые наблюдения В. Ф. Ходасевича по данному вопросу.

В статье «Там или здесь?» выявляются условия, при которых литература имеет возможность развиваться: «Жизненность литературы должна обуславливаться наличием трех условий: 1) наличием сформированных дарований; 2) появлением новых и 3) возможностью работать, т. е. проявлять и развивать эти дарования»⁷. Русская литература после 1917 г. оказалась в кризисном состоянии, потому что ни в СССР, ни в зарубежье не имелось условий, в которых можно было бы развивать литературные дарования.

Так, в Советском Союзе к середине 1930-х гг. «часть “неподходящего” элемента... либо уничтожена (убита, вымерла), либо вытеснена в эмиграцию, либо приведена к молчанию. Но другая часть, не менее, а более многочисленная, дала подвергнуть себя глубокому перевоспитанию»⁸. В СССР побеждает коммунистическое мироучение, парализующее «основной жизненный нерв» любого художественного творчества. Проблема в том, что коммунистическое учение приписывает себе обладание абсолютной истиной, а установленный большевиками строй предполагает, что советский человек — априори человек счастливый, и ему незачем искать гармонию и какую-то еще истину. На самом же деле эти тревоги и поиски есть то, на чем держится любое искусство: «В основе искусства лежит стремление к постижению, разгадыванию того, что нам в мире неведомо. Другой стимул искусства, связанный с первым, заключается в сознании несовершенства нашего бытия, то есть в изживании страдания и поисках выхода»⁹. У советской литературы, вынужденной только восхвалять достигнутое советским человеком счастье, остается одно будущее, о котором иронически пишет В. Ф. Хо-

дасевич: при достижении коммунистического блаженства «район действий советского автора сузится до размеров математической точки — и литература задохнется от счастья»¹⁰.

Русская литература в изгнании тоже оказалась к 1930-м гг. в плачевном состоянии. В. Ф. Ходасевич выделял три фактора, которые вели русскую эмигрантскую литературу к гибели.

Во-первых, старшее поколение писателей неправильно истолковало духовную идею, которая оправдывала всю их творческую деятельность вне пределов родины. С самого начала всю эмиграцию вдохновляла идея сохранения русской литературы, русской культурной традиции для будущих поколений писателей и читателей, однако сохранять традиции — не значит застыть в привычных формах и всячески препятствовать обновлению. Но именно в таком, неправильном ракурсе, по мысли Ходасевича, и восприняли свою роль эмигрировавшие из большевистской России писатели. Их творчество пошло по привычным рельсам и практически не обновлялось. Это постепенно привело к разрушению тех условий, в которых только и может жить литература, ведь «всякая литература имеет свойство сохранять свое бытие не иначе, как находясь в состоянии постоянного внутреннего движения. Литература жива и живуча лишь до тех пор, пока в ней совершаются известные процессы, отчасти подобные обмену веществ или кровообращению. Периодическая смена форм и идей в ней служит не только признаком, но и необходимым условием для сохранения жизни. <...> Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления»¹¹.

Во-вторых, писатели, оказавшиеся за рубежом, обладавшие огромным литературным опытом и несомненным талантом, проявили «глубокое безразличие к отвлеченным вопросам литературы», не попытались создать ни литературной школы, ни нового течения, и даже «в подавляющем большинстве вовсе не интересуются вопросом о том, будет ли у них смена и какова эта смена будет. К молодежи они относятся порою даже с опаской и недружелюбием, порою не без зависти, но чаще всего безразлично»¹². Молодые писатели, среди которых были и безусловно талантливые, не нашли себе в эмиграции учителей среди русских писателей, «в недрах самой эмиграции молодая литература не обрела себе родины», молодежи пришлось учиться «отчасти в прошлом, от-

части у иностранцев», и «теперь эти иностранные влияния ставятся ей в вину»¹³.

В-третьих, была и экономическая причина кризиса. Эмиграция не предоставила русским писателям того круга потребителей (имеется в виду массовый читатель, готовый покупать изданные книги), который бы смог обеспечить существование литературы как таковой: «Писатели с “именами”, писатели старшего поколения, в последнее время отчасти теряют читателей потому, что повторяются и перепевают самих себя. Молодежь, напротив того, если угодно, даже завоевывает рынок, но все же плоды этого завоевания так ничтожны, что спасти издательского дела не могут»¹⁴. Сказалось и «общее обеднение эмиграции, вымирание старшего поколения читателей, денационализация младшего — и в результате единичные, еще существующие издательства едва сводят концы с концами, а вскоре, быть может, принуждены будут закрыться вовсе. В свою очередь, и журналы <...> частью прекращаются вовсе, частью выходят реже и в уменьшенном объеме. Печатание книг становится почти невозможно»¹⁵.

В статьях В. Ф. Ходасевича, таким образом, определяются как факторы, вызывающие кризис, так и условия стабильного существования литературы и ее развития. Литература как часть искусства не может существовать без особых духовных условий — она немыслима вне осознания несовершенства человека, вне состояния тревоги, сомнений и поисков. Литературный процесс предполагает диалектическое единство традиций и новаторства, сохранения культурных ценностей и создания новых способов изображения мира, иначе происходит закономерное угасание, остановка «сердечного кровообращения», что ведет к гибели. Не менее важным условием для существования профессиональных писателей, как бы кощунственно это в отношении искусства ни звучало, оказывается наличие потребителей литературной продукции, массового читателя, испытывающего потребность в чтении, способного и готового покупать книги, выписывать литературные журналы, по сути — платить писателю за его труд.

Однако последнее условие может оказаться губительным для литературы. Об этом размышляет Г. В. Иванов в своей заметке «Без читателя», опубликованной в журнале «Числа» в 1931 г. «Для кого

пишут эмигрантские писатели?» — задается вопросом Г. В. Иванов. Для эмигрантского читателя, который, пройдя «как сквозь мясорубку, сквозь общий русский крах», превратился в «бесформенную массу», окрашенную «в один цвет — безразличной усталости, а усталость не только внешне рифмуется с отсталостью. В литературе она ищет развлечения и условности»¹⁶. Литература для эмигрантского читателя, какая бы она ни была, «давно не “музыка жизни”, даже не пресловутая “музыка революции”. Только глухая музыка небытия»¹⁷. Подстраивалась под такого читателя, литература теряет свое высокое предназначение. Руководствуясь здравым смыслом, а именно — стремлением быть напечатанным и востребованным (а востребованным можно быть только у этих «усталых», рифмующихся с «отсталостью» читателей), даже трижды талантливый писатель опускается до пошлости. Настоящая литература — та, которая поднимается над уровнем простого «художественного чтения», устремляясь в «область духовных, религиозных, общественных исканий... исконную область настоящей русской культуры»¹⁸ — не находит отклика в эмигрантской читательской среде. Настоящий же, истинный писатель, должен быть выше этого, «*обязан* глядеть на мир со “страшной высоты”, как дух на смертных»¹⁹ и руководствоваться словами Д. С. Мережковского: «Я готов не быть сейчас, с надеждой быть потом»²⁰, в которых декларируется готовность «не быть» востребованным своим временем и тем читателем, который есть здесь и сейчас, во имя будущего бессмертия.

Высказывая скептическое отношение к эмигрантскому читателю, Г. В. Иванов в то же время осознает, что отказ угождать усталому и ищущему в чтении только развлечение и условность читателю все-таки не способен спасти литературу от кризиса, а отсутствие благодарного и умеющего ценить истинное искусство читателя более всего губительно для молодого поколения поэтов. Вспоминая свою поэтическую петербургскую юность в очерке «Невский проспект» (опубликован в газете «Последние новости» в 1928 г.), Г. Иванов с сожалением говорит об эмигрантской литературной молодежи, лишенной той атмосферы, в которой жили русские поэты в 1910-е гг. Тогда «главным читателем» в России было студенчество, хоть и не особо разборчивое, но читавшее «до дыр», а не «почитывающее» в часы досуга, восторгавшееся, а не

снисходительно одобрявшее, и это было настоящим «воздухом» для искусства²¹. Затем началось оскудение этого «воздуха», а в «Распаде атома» лирический герой Г. Иванова восклицает: «Я хочу просто перевести дыхание, глотнуть воздуха. Но никакого воздуха нет»²².

В удушающей «живую жизнь», искусство и литературу атмосфере оказались не только те, кто жил в эмиграции. Вспомним Б. Л. Пастернака — его герой доктор Живаго, alter ego автора, поэт, гибнет от духоты (и дело не только в том, что в трамвае было тесно и душно, духота обступила живую душу поэзии, настоящей культуры, всего человеческого в человеке). Тот же период ознаменован гибелью не только литературных героев, но и настоящих поэтов, в том числе и добровольно ушедших из жизни С. А. Есенина и В. В. Маяковского.

Кризис искусства в XX в. переживался болезненно самими писателями. Хватающим за душу и одновременно шокирующим криком о гибели искусства стала поэма в прозе Г. В. Иванова «Распад атома».

«Вечер. Июль. Люди идут по улице. Люди тридцатых годов двадцатого века. Небо начинает темнеть, скоро проступят звезды. Звезды тридцатых годов двадцатого века. Можно описать сегодняшний вечер. Париж, улицу, игру теней и света в перистом небе, игру страха и надежды в одинокой человеческой душе. Можно сделать это умно, талантливо, образно, правдоподобно. Но чуда уже сотворить нельзя — ложь искусства нельзя выдать за правду. Недавно еще это удавалось. И вот... То, что удавалось вчера, стало сегодня невозможным, неосуществимым», — пишет Г. В. Иванов²³. Новые законы жизни «не знают утешения искусством», при этом «не только нельзя создать нового гениального утешения, уже почти нельзя утешиться прежним»²⁴. Главная проблема, с которой столкнулся человек XX в. (ее Г. Иванов определяет как «мировое уродство»), — осознание того, что искусство слишком гармонично, слишком далеко от реальности, слишком прекрасно, чтобы ему верить: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?»²⁵.

С идеями «Распада атома», вышедшего в 1938 г., перекликается написанное еще в 1924 г. стихотворение В. Ф. Ходасевича «Хранилище», вошедшее в цикл «Европейская ночь»:

По залам прохожу лениво.
Претит от истин и красот.
Еще невиданные дива,
Признаться, знаю наперед.

И как-то тяжело, больно даже
Душою жить — который раз? —
В кому-то снувшемся пейзаже,
В когда-то промелькнувший час.
<...>

Нет! Полно! Тяжелеют веки
Пред вереницею Мадонн —
И так отрадно, что в аптеке
Есть кисленький пирамидон²⁶.

Мир, которому соответствовало искусство, созданное по классическим законам гармонии и ясности, распался, человек, впитавший в себя этот мир и усвоивший его законы, вдруг оказался выброшенным из него, выпавшим из этого мира в какой-то другой, в какую-то «постыдную лужу» (В. Ходасевич. «Звезды»)²⁷, где «все высвистано, прособачено», где нет «пищи для утешительной мечты» (В. Ходасевич. «Нет, не найду сегодня пищи я...»)²⁸. Это мир, где «все нереально, кроме нереального, все бессмысленно, кроме бессмыслицы» (Г. Иванов. «Распад атома»)²⁹, и человек вдруг догадывается, что книги и искусство — «все равно, что описания подвигов и путешествий, предназначенные для тех, кто никогда никуда не поедет и никаких подвигов не совершит»³⁰.

С «Распадом атома» Г. Иванова перекликается статья Г. Газданова «О молодой эмигрантской литературе», написанная двумя годами ранее: «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями или участниками — разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти “мировоззрения”, “миросозерцания”, “мироощущения” и нанесли им непоправимый удар. И то, в чем были уверены предыдущие поколения и что не могло вызывать никаких сомнений, — сметено как будто бы окончательно»³¹.

Возникает ощущение ненужности всего, чем можно было жить в том мире, из которого человек оказался выброшенным. В первую очередь оказалось ненужным искусство, построенное по тем, старым, законам. Понимание этого заставило В. Ф. Ходасевича отказаться от создания лирики и сосредоточиться на критике и биографической и мемуарной прозе о писателях. Сам он предсказывал эту «полосу временного упадка и помрачения», «общие сумерки культуры», связанные с разрывом с пушкинской эпохой, еще в своей речи «Колеблемый треножник»³², произнесенной на Пушкинском вечере в Доме литераторов 14 февраля 1921 г. Тогда же он предупреждал: «То, о чем я говорил, должно ощущаться многими как жгучая тоска, как нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться»³³. Призывая в финале своей речи «аукаться» именем Пушкина «в надвигающемся мраке», он еще не предполагал, что к середине 1930-х гг. уже и это имя не сможет утешить выброшенного в мрак бессмыслицы человека.

Можно ли читать в этих условиях книги, написанные прежним языком? Можно ли создавать в этих условиях произведения, которые будут пользоваться спросом у читателей, и стоит ли рассчитывать на этот спрос? А главное — стоит ли создавать какие бы то ни было произведения, если они все равно не смогут «никого спасти и ничем утешить»³⁴?

Невозможность выразить существующими в привычном языке словами катастрофу перевернувшегося на глазах мира заставила писателей и поэтов обратиться к поискам нового языка, новых форм, новых способов выражения. Только такой путь мог привести к преодолению кризиса, к выходу из надвинувшегося «мрака».

Но и на этом пути можно заблудиться — об этом размышляет в своем философском труде «Умирание искусства» В. В. Вейдле. Простые поиски новых художественных приемов, обусловленные рациональной задачей — создать то, что сможет выразить сущность современного человека, приводят к тому, что художник «распоряжается своими приемами, как шахматными ходами, и подменяет искусство знанием о его возможностях»; «все больше и больше в создании статуи и картины, музыкального или поэтического произведения, как и в их восприятии, вкушении, стали участвовать одни лишь эстетические в узком смысле слова, т. е. специализированные, чувственно-рассудочные, относитель-

но поверхностные, способности человека, которыми никогда не исчерпывалось искусство в прежние века и которые недостаточны сами по себе ни для творчества, ни даже для восприятия творчества»³⁵.

Стремясь создать что-то особое, оригинальное, покончить «со всем тем художественным — в кавычках или с отрицательным знаком, — чем был так переполнен минувший век»³⁶, современное искусство, по мысли В. Вейдле, перестало исходить из той сущности человека, которая укоренена в нем как надчеловеческое, сверхприродное, перестало обращаться к тому, что составляло основу искусства «великих стилистических эпох», однако «в том искусстве нет и человека, где хочет быть только человек»³⁷.

Если раньше «искусство шло из души к душе», то «теперь оно обращается к чувственности или к рассудку»³⁸. Утрата духовных основ, утрата той живой целостности, которой всегда жило искусство и которая способствовала полной отдаче художника тому сверхличному, что даже неведомо ему самому, ведет к уничтожению художественного творчества: «Человек должен вложить в искусство свою душу и вместе с ней самому ему неведомую душу своей души, иначе не будет искусства, не осуществится творчество»³⁹.

В прошлые века залогом обращения к надчеловеческому и сверхличному в искусстве было единство стиля, однако в искусстве XX в. оно утратилось, а начало этому процессу, как замечает В. Вейдле, было положено еще «полтора-два столетия назад» (в конце XVIII в.), когда искусство поставило перед собой цель служить человеку, удовлетворяя его эстетические или иные рассудком установленные потребности. В результате искусство было подменено «утилитарно-рассудочным производством, одобренным эстетикой»⁴⁰, оно стало общепонятным и потому спланируемым, пригодным для массы, но «то, что строит, комбинирует, сочиняет современный музыкант, живописец, стихотворец, — искусство ли оно еще?»⁴¹, «искусство можно рассматривать как чистую форму; беда в том, что как чистую форму его нельзя создать»⁴².

Причины умирания искусства в XX в. определены. Каков же путь преодоления кризиса? В. Вейдле в финале своего трактата пишет: «Первое условие для создания здорового искусства, как сказал Бодлер, есть вера во всеединство. Она-то и распалась; ее-то и нужно собирать.

Искусство и культуру может сейчас спасти лишь сила, способная служебное и массовое одухотворить, а разобщенным личностям дать новое, вмещающее их в себе, осмысляющее их творческие усилия единство»⁴³.

Вряд ли что-то изменилось в искусстве с тех пор, как был создан трактат В. Вейдле; сила, которая может спасти культуру и о которой писал русский философ в 1930-е гг., так и не найдена. Возникает закономерный вывод: либо искусство все еще переживает эпоху своего умирания, либо та разобщенность, та «утилитарная» форма культуры, которая сменила эпоху «великих стилистических открытий», и есть новая эпоха культуры, новый способ существования искусства, а не его умирание. Но В. В. Вейдле прав в том, что следует разделять продукцию, нацеленную на удовлетворение рассудочных и чисто эстетических потребностей человека, от произведений, рожденных в минуты полной отдачи художника своему творению, созданных по высшим законам настоящего искусства.

Знаменательно, что идеи трактата В. В. Вейдле созвучны мыслям, высказанным представителем молодого поколения русской эмиграции Г. Газдановым в статье «О молодой эмигрантской литературе». Так, он пишет, что в эмиграции нет молодой литературы в том смысле слова, который вкладывался в него в начале XX в.: «Есть, конечно, “труженики” и “труженицы” литературы; но только какое же это имеет отношение к искусству?»⁴⁴. Вряд ли автор статьи хотел умалить значение того, что создавали его современники, его задачей было взглянуть правде в глаза. Он подошел к литературе в соответствии с теми же высокими требованиями к искусству, о которых писал В. Вейдле в трактате «Умирание искусства» и которые сам Г. Газданов рассматривал как неперемное основание всякого искусства. Опираясь на мысли, высказанные еще Л. Н. Толстым в статье «Что такое искусство», Г. Газданов определяет главный закон искусства: «Нельзя создать произведение искусства вне какого-то внутреннего морального знания»⁴⁵, но тут же замечает, что именно этого знания у современного поколения писателей нет, и «если предположить, что за границей были бы люди, способные стать гениальными писателями, то следовало бы, продолжая эту мысль, прийти к выводу, что им нечего было бы сказать; им помешала бы писать “честность с самим собой”»⁴⁶.

Кризис литературы 1920–1930-х гг. был предопределен всеми трагическими историческими событиями, свидетелями которых стало целое поколение писателей и поэтов. Могли ли они, пережившие эпоху потери всего, что когда-то составляло основу их культуры, их мира, продолжать писать? И о чем можно и нужно было писать? Было ли вообще какое-то моральное право писать? Эти вопросы волновали всех, не равнодушных к литературе и ее судьбам. Об этом свидетельствуют и проанализированные выше произведения русских эмигрантов, и многие другие, не ставшие предметом исследования в данной работе.

Анализ критических высказываний представителей русской эмиграции о кризисе литературы и искусства 1920–1930-х гг. и сравнение той ситуации «сумерек культуры», о которой они размышляли, с современной литературной ситуацией, позволяют прийти к некоторым, может быть, спорным выводам. То, что переживалось деятелями русской культуры Серебряного века и молодым поколением писателей, следовавшим сразу за ними, как кризис литературы, на самом деле не было временным явлением. Во всяком случае, собрать распавшиеся части, вернуться к былому единству, какое было свойственно русской литературе в «золотом» XIX в., так и не удалось, даже несмотря на то что обе ветви русской литературы (эмигрантская и внутрироссийская) вновь воссоединились. Скорее всего, «кризис» 1920–1930-х гг., может сейчас квалифицироваться как начальный этап становления новой культурной эпохи, в которой уже нет единства стиля, нет литературоцентризма, нет восторженного студенчества, читающего книги «до дыр», потому что книги большей частью осваиваются в электронном виде в интернет-пространстве. И остается вопрос: а задумывается ли современный писатель над тем, что он несет своему читателю? Отдает ли он себя без остатка своему творению, обладает ли каким-то внутренним моральным знанием (пусть даже это будет сомнение, смятение или отчаяние), или его интересуют лишь игра со стилистическими приемами, внешние эффекты, удовлетворение эстетических, рассудочных или чувственных потребностей читателя? И можно ли современное словесное искусство слова причислить к тому типу искусства, об умирании которого размышлял В. Вейдле, или мы вслед за Г. Газдановым можем сказать, что сейчас нет литературы в том смысле слова, который вкладывался в него

в начале XX в.? На наш взгляд, вопросы эти должны стоять перед каждым писателем, чувствующим свою глубинную внутреннюю духовную связь с русской литературной традицией.

¹ Чиннов И. В. Монпарнасские разговоры. Из писем 1930-х годов Юрию Иваску // Новый мир. 2007. № 10. С. 149–150.

² Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3 : Статьи. Дневники. Письма. М., 2009. С. 482.

³ Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936. № 60. С. 408.

⁴ Ходасевич В. Ф. Там или здесь? // Собр. соч. : в 8 т. Т. 2 : Критика и публицистика (1905–1927). М., 2010. С. 324.

⁵ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 : Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика. 1922–1939. М., 1996. С. 266–267.

⁶ Ходасевич В. Ф. О советской литературе // Там же. С. 419, 421.

⁷ Ходасевич В. Ф. Там или здесь? С. 322.

⁸ Ходасевич В. Ф. О советской литературе. С. 420.

⁹ Там же. С. 421.

¹⁰ Там же. С. 425.

¹¹ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании. С. 260.

¹² Там же. С. 263.

¹³ Там же. С. 264.

¹⁴ Там же. С. 265–266.

¹⁵ Там же. С. 266.

¹⁶ Иванов Г. В. Без читателя // Собр. соч. : в 3 т. Т. 3 : Мемуары. Литературная критика. М., 1994. С. 535.

¹⁷ Там же. С. 536.

¹⁸ Там же. С. 538.

¹⁹ Там же. С. 539.

²⁰ Там же. С. 537.

²¹ Иванов Г. В. Из воспоминаний // Там же. С. 327.

²² Иванов Г. В. Распад атома // Там же. Т. 2 : Проза. С. 15.

²³ Там же. С. 13.

²⁴ Там же. С. 14.

²⁵ Там же. С. 32.

²⁶ Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1 : Полное собрание стихотворений. М., 2009. С. 172.

²⁷ Там же. С. 192.

²⁸ Там же. С. 167–168.

²⁹ Иванов Г. В. Распад атома. С. 10.

³⁰ Там же.

- ³¹ Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе. С. 406.
- ³² Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник // Собр. соч. : в 8 т. Т. 2 : Критика и публицистика ... С. 271.
- ³³ Там же. С. 272.
- ³⁴ Иванов Г. В. Распад атома. С. 16.
- ³⁵ Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 56.
- ³⁶ Там же. С. 57.
- ³⁷ Там же. С. 56.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же. С. 55.
- ⁴⁰ Там же. С. 57.
- ⁴¹ Там же. С. 56.
- ⁴² Там же. С. 48.
- ⁴³ Там же. С. 57.
- ⁴⁴ Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе. С. 407.
- ⁴⁵ Там же. С. 406.
- ⁴⁶ Там же. С. 407.

1.4. Новые сказки: перезагрузка или кризис жанра?

Новая действительность актуализирует прежние и рождает новые сказки. Не случайно сегодня возник целый поток массовой литературы (в случае со сказкой определение «массовая» не снимает значимости жанра, который в силу своей занимательности и внешней простоты всегда пользовался популярностью у читателей) — сказок, маркированных в заглавии как *н о в ы е*¹. При этом мы сознательно не останавливаемся на «новых старых» сказках, где, по существу, зарифмовываются, несколько видоизменяясь, старые сюжеты, но при этом сложно говорить о каком-либо приращении смысла и даже о серьезности таких творческих опытов, об уровне художественности произведений. Скорее всего, именно эта ветвь массовой литературы является свидетельством творческого кризиса эпохи, совпавшего с жаждой творчества отдельных авторов, часть из которых относится к этому как к приятному хобби. Скажем только, что этот вид сказок представлен целой серией книг Александра Алексахина, книгами Виктора Зубкова и Олега Харина², в которых перерабатываются сюжеты «Колобка», «Репки», «Бременских му-

зыкантинов», «Дюймовочки», «Красной Шапочки», «Сказки о царе Салтане», «Сказки о рыбаке и рыбке», «Золотого гуся», «Снежной королевы», «Крошечки-хаврошечки», «По щучьему велению» и др. В этот же ряд попадают «Подвиги Геракла» и «Иоланта»³. Бесспорно, мы не уравниваем авторов, работающих в этом направлении: В. Зубков обладает самобытной манерой, в его творчестве пратекст становится смысловым ядром нового произведения и не утрачивает значимости, сообщая новому тексту свои характеристики, интонации и оценки.

Однако мы говорим именно о «новых» сказках, в которых не просто переиначивается прежний сюжет, но и рождаются новые смыслы. Такие произведения, как правило, содержат в заглавии указание на пратекст, известный широкому читателю: в книгу Э. Успенского «Новые русские сказки» включено шесть произведений с вполне узнаваемыми названиями: «Иван-царский сын и Серый Волк», «Сказка о могучем щучьем велении и постоянном Емелином хотении», «Иди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что», «Кошечей Бессмертный», «Финист — Ясный сокол», «Солнышко в жемчужной коробочке». Даже в виidoизмененной трактовке заглавия все равно узнаваемы, а контекст первоисточника определяется легко. Поэтому новая история всегда воспринимается в контексте старой, хорошо известной, а характеры помещаются в галерею сказочных прототипов. Так, в сказке Татьяны Азаровой «Как три брата царство поделили» актуализируется «система героев», определяющих пространство сказки: три совершенно разных, увлеченных разными делами и одаренных разными талантами брата — Федор, Степан и Иван, прекрасная возлюбленная Ивана — Алена, традиционные враги (Карл, Тимур и главный — хан Мордай). Сказочным остается и сюжет: сыновья царя должны правильно распорядиться своей частью царства, заниматься делом, которое им по душе, но в то же время выполнить царскую миссию — отстоять свою землю, жениться на красавице, дарить своим подданным счастье. Традиционно ключевая миссия победителя в сказке отводится самому талантливому и, конечно, младшему — Ивану, который в нужный момент может, отказавшись от любимого дела — сложения чарующих песен, выступить на защиту Родины от хана Мордая. А после осуществлять преобразования, достойные царя, позволено тому, кто склонен к этому, к не «главному

счастливчику», назначенному «волей сказочника». В «новой» сказке все могут договориться и все решается разумно, по правилам:

Дзинь! Дзинь! Дзинь! Звонят колокола. Две радости у народа. Победили врагов поганых. И царевич Иван женится на Алене. А перед свадьбой царь Федор указ объявил. Брата Степана назначил министром по труду, а брата Ивана министром культуры и образования.

— Это дело по мне, — обрадовался Степан, — строить заводы, мосты, дороги. Мастеровым людям помогать. Спасибо тебе, Федор.

— И мне мое дело по душе, — сказал Иван. — Буду школы да университеты открывать. Таланты отыскивать. Газету свою печатать буду. Спасибо тебе, Федор⁴.

При этом формальная оболочка и стиль сказки, как правило, в основе своей сохраняются. Финал звучит абсолютно по-сказочному:

Столы ломаются. Девки, парни хороводы водят. Ребятишки с пряниками у всех под ногами путаются. Весела свадьба на Руси.

И я в том царстве побывала, на карете проезжала. Народ там веселый да румяный, в будни работающий, в праздник пьяный. Всяк свое дело исполняет, другому не мешает. Царь Федор правит, народ его славит. И я на свадьбе плясала, мед с пивом пивала. Съела сладкий леденец, тут и сказочки конец.

Кто развесил свои уши, тот, кто сказку мою слушал, приходите во дворец, дам вам сладкий леденец⁵.

Сказочная рама сохраняется и в «Четвертом желании», однако в этой сказке авторская ироничная манера изображения современной действительности обнаруживается уже с первых строк:

В одной речке жила рыбка. Да не простая, а Золотая. Кто ее поймает, тому три желания и исполнит. Но только желания у людей были все какие-то банальные и скучные⁶.

И если поначалу кажется, что Т. Азарова буквально следует сюжету «Золотой рыбки», наращивая степень материальной значимости желаний (мужики-рыбаки потребовали двадцать ящиков пива, Сам затребовал лимузин золотого цвета, трехэтажную виллу с сауной и триллион долларов), то вторая половина сказки акцентирует значимость другого счастья, основанного не на материальных, а духовных категориях. Рыбка с удовольствием выполняет «другие желания, маленькие и простенькие»: так, маленькая девочка желает найти ключ, съесть ириску и помирить родителей. Поэт, мечтающий только о творчестве и о настоящей любви, отказывается от «материальных» предложений рыбки, а затем, с риском для жизни спасая ее из плена во дворце богача, одного из сильных мира сего, получает дар настоящего творчества, становится избранником звезд и обретает свое личное счастье. Да и сама Золотая рыбка без раздумий меняет волшебный дар на возможность вознаградить достойного и бескорыстного человека. Есть в сказке и традиционная мораль, хотя и не вынесенная в финальные строки, но очень важная для понимания смысла произведения: «Пора бы людям прекратить жаловаться и плакать и научиться самим исполнять свои желания»⁷.

Сходные изобразительные принципы — в книге Э. Успенского «Новые русские сказки». В своем обращении к читателю, предваряющем издание, писатель очень точно характеризует не только собственную манеру, но и принципы конструирования действительности в «новых сказках» как тенденцию в целом:

Где-то я буду делать замечания по сюжету, где-то буду развивать эпизоды, где-то буду чрезмерно удивляться некоторым особо фантастическим местам.

Я делаю это для того, чтобы вам интереснее было читать. И если вам это покажется интересным, я буду рад. А если вы пойдете в библиотеку и возьмете много-много сборников сказок и будете читать их в «подлиннике», я буду просто счастлив⁸.

Своеобразная манера автора, который изнутри оценивает события и героев, непринужденно существует внутри им же созданного художественного пространства, осовремененный, «свободный» стиль изло-

жения, имитация диалога с читателем видоизменяют стилевые характеристики сказки, но не отрицают главного: сказка всегда заканчивается хорошо, история сохраняет волшебство и неизменную высокую мораль, которой измеряется современность.

В некотором царстве, в некотором государстве (боюсь, что это было в том, в котором мы с вами проживаем) жил да был один сельский житель — Емеля-дурачок.

Жил он не один. С ним вместе жили его братья (две штуки) и жёны братьев (две тоже). И было это очень много лет назад, когда ни телевизоров, ни автомобилей, ни электричества, ни водопровода, ни канализации (страшно представить) не было. <...>

А когда царь и в самом деле помер, Емеля и вправду царем сделался.

Он был хороший царь — все крестьянские нужды знал. Людям при Емеле-первом хорошо жилось.

Одна только странность была у нового царя. Он рыбную ловлю по всей реке Федотовке запретил. А так ничего был царь. Хороший⁹.

Штрихи «новой», перестроенной реальности с ее армейскими порядками («Фурага», «Военная тайна», «Как генералы клятву давали», «Иван-воин и змей», «Сказка о храбром Мальчише-Кибальчише и его внуке, подлом предателе Егорке»), философией случая, приводящего во власть («Про богатыря»), засильем воровства и стяжательства («Воровской раск», «Путешествие бумажника»), верой в «доброту царя» («Добрый царь») и другими реалиями исторической действительности в гротескно-иронической манере возникают в сказочном цикле А. Машкова «Новые русские сказки»¹⁰. Сказки Машкова соединяют в себе потенциал таких вариативных жанровых форм, как сказка, быль, притча, анекдот, фельетон, каждая из которых обладает разоблачительным потенциалом в духе Салтыкова-Щедрина* (впрочем, и сами жители царства очень напоминают гауптцев, вжив-

* Принципы изображения действительности, на которых строятся «Сказки» Салтыкова-Щедрина, а также буквальное калькирование сюжетов и образов («Лошадиная голова») лежат в основе большинства сказок автора.

шихся в аномальный порядок), восходят к изобразительным принципам эзоповой сатиры, демонстрирующей авторский вектор оценки действительности. В качестве примера можно привести одну из финальных сказок-притч под антисказочным современным названием «Кандидат и избиратель» с оценочным подзаголовком «Памяти Эзопа», в которой воссоздана сцена одного из современных «перевтышей» реальности:

Темной-темной ночью в узком переулке столкнулись нос к носу кандидат и избиратель. У избирателя от страха ноги подкосились, упал он, лицо белое, глаза выпучил, моргнуть не может.

Но кандидат был в добром расположении и говорит:

— А скажи-ка, любезный, что ты обо мне думаешь? Только истинную правду, как на духу! Тогда я тебя пощажу!

Отвечает ему избиратель:

— Во-первых, не встречать бы мне тебя никогда! Во-вторых, коли уж встретить, так слепого, глухого, немого и безрукого! А, в-третьих, лучше бы и вовсе вашего брата в природе не водилось!

Не понравился ответ кандидату. Но никого вокруг не было, настроение у кандидата было преотличное: только что получил он вернейшее известие — быть ему депутатом!

Плюнул кандидат на избирателя, перешагнул через тело его и пошел дальше своею дорогой¹¹.

Очень четко определяемый политический контекст, с одной стороны, заостряет сатирическую направленность сказок, но с другой — локализует проблемное пространство, хронотоп, перегружает стиль, приближая его к фельетонному, и лишает произведение эпического размаха, присущего сказке. Один из секретов жанра — в его многократной воспроизводимости, сказка неоднократно переслушивается и перечитывается. В данном же случае густота сюжетных деталей и публицистичность стиля, скорее, обрекают произведение Машкова на однократное прочтение, несмотря на остроту звучания.

Более мягкий вариант гротеска мы обнаруживаем в «Почти сказках» Сергея Узуна, включенных в качестве одного из внутренних

циклов в его книгу «Почти книжка» и в раздел «Сказконаписание» книги «Ветер в подстаканниках»¹². Обращение к произведениям С. Узуна актуализирует сразу несколько аспектов явления, с большой натяжкой «подпадающего» под категории кризисного. Сказки Узуна — предельно современны (хотя это и не маркировано непосредственно в заголовочно-финальном комплексе), несказочны, будничны, они «вышли из нашей жизни» и остаются в ее пределах. «Волшебство» действительности кроется в невероятной абсурдности повседневного, это сказки о нас, о наших современниках, живущих в размытых границах реального и ирреального, сна и яви, должного и недопустимого, настоящего и фантастического. В этих сказках нет Героя и в то же время много «геройчиков», к тому же не сказок, а, скорее, анекдотов, в том числе возникающих на основе контекста известной сказки, как, например, «Сказка об эмансипации», где на основе обыгрывания сюжета «Аленького цветочка» демонстрируются досадные перекосы времени, в котором существенно изменилась категория девичьей мечты (сестры просят отца привезти лекало, тестер и фрезерный станок, чем вызывают его оправданный гнев). Бескорыстные сказочные поступки заменяются тонким расчетом, отчего «туповатый мальчик», отдавший найденный чемодан с деньгами в милицию, очень слабо напоминает своего формального прототипа — Ивана-дурака («Сказка о туповатом мальчике»). И поступки, и цели, и тактика, и реакция на мир этих двух героев предельно отличаются, поэтому для Ивана-дурака нельзя предположить «антисказочный» финал, к которому приходит туповатый мальчик:

В течение пяти лет он стал мультимиллиардером, купил себе остров у теплого моря и выпустил книжку под названием «Ну и кто из нас туповат?»¹³.

Сергей Узун сознательно девальвирует категорию «сакрального волшебства», приближает сказку к анекдотической ситуации, абсурдированной сценке: в этих условиях высвечивается сама действительность, ее привычки и характеры. В границы «сказконаписания» попадают даже пословицы: сказка «Созерцание» основана на разворачивании выражения «смотрит как баран на новые ворота», сюжет «Нет уж куч-

ности былой» соединяет в себе миф о Купидоне, целящемся в сердца и соединяющем влюбленных, и поговорку «Любовь зла — полюбишь и козла». Читатель попадает в творческую лабораторию маленьких братьев Гримм («Муки соавторства»), становится свидетелем диалогов Гермiony и Гарри Поттера («Скучно...»), Малыша и Карлсона («Малыш и Карлсон. 20 лет спустя»), Хомя Брута и Панночки. В условиях новой действительности по-новому (совершив сделку с охранником) решает свои проблемы Принцесса на горошине, которая к тому же и вовсе не принцесса, и не на горошине, а «на предметах» («Принцесса на предметах»), совершает необычные открытия Маугли, встретившийся с Тарзаном в джунглях («Блокнот джунглей»). Читатель узнает, что помощь старикам-родителям Мальчика-с-шкafчика, обладающего физической силой, гораздо эффективнее, чем его младшего брата-хитреца Мальчика-с-пальчика («Сказка о размере»); девочка с большими ушами, спасшая корабль от крушения в бурю, обретает свое счастье в лице достойного жениха — «в форме пожарного», который отчаялся искать флюгер («Сказка о любви. С хеппи-эндом»); репка оказывается вытянутой из земли благодаря «руководящей роли мыши», а не совместным физическим усилиям («Сказка о руководящей роли»); конь в пальто учит правилам этикета лицемерную и нагловатую продавщицу бутика («Сказка о культуре обслуживания»). И даже архетипически узнаваемые, сугубо сказочные представители волшебного эпоса — драконы, рыцари, гномы — предельно снижены, обытовлены, глупы и абсурдированы, как и сама реальность, в рамках которой по сказочной традиции, как будто бы вывернутой наизнанку, они совершают свои традиционно глупые, бессмысленные, ритуально обусловленные и ритуально повторяемые поступки. («Постармагеддон», «Козлы-Рыцари (искажение истории)»). Сказка с первых строк трансформируется в анекдот. Этому во многом способствует ориентация на «устную» форму рассказывания сжатых, лаконичных, предельно сюжетно концентрированных историй, в большей степени напоминающих байку или анекдот.

Особенности индивидуальной авторской манеры сложились под влиянием сразу нескольких факторов, являющихся реалиями современного литературного процесса: Сергей Узун приобрел известность в Интернете как сетератор Фрумыч, искрометный юмор и «стремитель-

ный» ироничный стиль которого формировался под влиянием написания сценариев для КВН. Точность слова, лаконичность формулировок, отсутствие зачинов и композиционных препозиций, яркость и быстрота раскручивания сюжета, а иногда и полное отсутствие последнего, компенсированные «сценичностью», драматургичностью изображаемых событий, непредсказуемость сюжетных ходов и финалов; умение заключить историю в «габариты», продиктованные форматом интернет-текста, единомоментно попадающего в поле зрения читателя, — все эти факторы, казалось бы, противоречат строгому «жанровому уставу» литературной сказки, но в то же время они свидетельствуют не столько о кризисе, сколько о переформатировании жанровых канонов, попадающих на новую почву, адаптирующихся под стилевые приоритеты новой эпохи и нового читателя. Сказка Узуна, как и у многих современных авторов, граничит со смежными жанрами. Это позволяет очень органично, при помощи старой, апробированной формы демонстрировать акценты новой действительности («Притча об умном мальчике»):

Один мальчик пас овец в горах. Вроде и отличник в школе, и начитан, но пас овец. Потому что отец его пас овец, дед пас овец, прадед пас овец, и вообще — марш пасти овец и никаких разговоров! А поскольку мальчик был начитан и хотелось ему общения, а с овцами не очень-то и поговоришь, каждый день в полтретьего мальчик начинал истерично кричать:

— Волк!!! Волк!!! <...>

И джигиты шли в горы к отаре и разговаривали с мальчиком. Мальчик быстро отходил от побоев и кричал джигитам вслед:

— Завтра в полтретьего, уважаемые!

И продолжалась эта идиллия до тех пор, пока действительно не пришел Волк. Огромный старый зверь. Но умный мальчик не растерялся и закричал:

— Студентки-туристки из медицинского училища!!! Семьдесят девушек становятся лагерем!!!

И джигиты аула оказались у отары в десять раз быстрее, чем при криках «Волк, волк!». Женщины джигитов «Ваймэ!» не успели прокричать, а джигиты были уже одеты в самые новые спортивные

костюмы и у отары уже. С кинжалами, разумеется. Потому что джигит с кинжалом — это красивый понт. Ни одна студентка-медичка не устоит. Тут-то и пришел капец Волку. А мальчика все равно побили. Уж слишком подлый был обман¹⁴.

Мораль, скрыто подаваемая под завесой иронии, серьезные мысли, замаскированные под стёб, грусть, возникающая где-то внутри смеха, — все это гораздо ближе молодому читателю, ни в коей мере не отказывающемуся от размышлений о жизни, о времени и о себе, но желающему получать эту горькую пилюлю «под сладкой оболочкой»: в этом случае сказка действует по принципу антидота действительности, но не уводит от нее и не позволяет впасть в мрачный пессимизм.

Стихия открытого юмора, опора на изображенное действие, обилие живых диалогов, отсутствие «пустот» и «философской перегруженности», лаконичность фразы и меткость речи, четкость речевого облика персонажей позволяют говорить о сближении сказок С. Узуна и рассказов-сценок А. П. Чехова. Автор создает новые сюжетные комбинации на основе общеизвестных историй, активно вводит детали, способные оживить повествование, лишить его монотонности, обусловленной известностью заученных с детства, затверженных сюжетных линий. У читателя создается ощущение закулисы, иногда подчеркнутой театральности «заезженных», «побитых молью» историй, плохо исполненных незадачливыми героями, прочно вжившимися в свою театральную маску. Снабженные такими элементами театрализации, как активный жест, ритуальное «сценическое» движение, мимика, сказки Узуна приобретают особую смеховую интонацию, карнавальность, с присущей ей стихией смеха, созидающего разрушением. Удивительные истории «несовпадений» героя со своей ролью прочитываются раз за разом в сказках-диалогах, где незадачливые недотепы-рыцари безуспешно пытаются осуществить по случаю свою миссию победы над драконом, который вопреки сказочной традиции является воплощением не силы зла, а, напротив, вековой мудрости и вековой же усталости от бессмысленности такого противостояния глупейшим пафосным существам. При этом категория добра оказывается в сказках С. Узуна безусловной и никогда не покидает пределы художественного мира.

Другое дело, что это добро тоже может соблюдать логику перевертыша: оно может заключаться не в победе над традиционно враждебной силой (Драконом), а в нечаянном уничтожении «источника глупости» (Рыцаря), либо в желании предупредить ситуацию, уберечь героя от гибели, или, уж если смертельный исход оказался неизбежен, в переживании победившей стороны по поводу непреднамеренного уничтожения противника-недотепы.

«Игра в сказку», актуализирующая законы карнавала, позволяет автору свободно смешивать традиционные оппозиции, иногда предельно близко подбираясь к границе «низа», но все же не переходя его допустимых пределов («Мебельная сказка», «Отщепенец»). Сценическое начало, попытка воплотить сказку языком драмы, по Проппу, противоречит самой природе жанра, основанного прежде всего на изображаемом волшебстве. Но в данном случае речь как раз идет о размывании жанровых границ, об отсутствии сверхзадачи следования жанровому канону. Для Сергея Узуна гораздо важнее интонация, стихия юмора, может быть, и приближающие жанр к «грани фола», но существенно оживляющие его поэтику, вдыхающие в него новую жизнь, демонстрирующие его необычные грани. Не случайно, подчеркивая этот процесс, автор в «Почти книжке» предваряет цикл сказок выразительным «почти», а в книге «Ветер в подстаканниках» сказочный раздел осторожно, но точно номинируется как «Сказконаписание»: автор, принципиально отказывающийся именоваться литератором, предпочитая более скромное и необязывающее — «сетератор», акцентирует внимание на самом процессе создания сказок. И, судя по тексту, это «преодоление» ему вполне удастся: кризис традиционной формы идет ей на пользу — преодолевая себя, она вызывает интерес и оставляет добрую улыбку по прочтении, а значит, в этом новом статусе сказка позволяет читателю отвлечься, сконцентрироваться на добром; посмотрев в во-время и необидно поднесенное зеркало, изменить что-то в своей жизни, в привычном традиционном укладе, повседневной рутине, способной даже самые необычные события превратить в убогий штамп. Этот мир «добрых перевертышей», рожденных пером С. Узуна, транслирует читателю не временный испуг и не вечный страх перед жизнью и обстоятельствами, а, напротив, необходимость жить естественно, вольготно,

просто, осмысленно, ломая глупые традиции, отказываясь от побитых молوى стереотипов и оставляя за собой право поступать не так, как положено, как велит веками сложившаяся традиция, а так, как подсказывают собственный ум и сердце.

Простые, но очень симпатичные и выразительные микроистории, согласно логике малых жанров, перечитываются многократно, в любом порядке, а потому читательское внимание к ним не ослабевает: сайт С. Узуна (автора, более известного интернет-аудитории под ник-неймом Фрумыш), на котором первично, до выхода печатных книг, размещались сказки, является одним из самых посещаемых «многотысячников». Все объяснимо: говоря на современном, близком читателю языке (даже с эстетически обоснованным использованием интернет-графем и албанского), Фрумыш избегает заигрывания с аудиторией, а скорее, напротив, очень органично и с кажущейся простотой (но не простоватостью) перетягивает ее на свое психологическое пространство. Читатель проникает в мир образованного, ироничного автора, обладающего чувством юмора, хорошо представляющего и любящего свою аудиторию, являющегося ее частью и при этом в игровой форме подсказывающего что-то предельно важное, до чего, казалось бы, каждый может додуматься сам.

Современная сказка, попадая в границы смежных жанровых практик, способна предельно трансформироваться: «...сказка уникальна потому, что способна трансформироваться в литературные произведения, не разрушаясь, не переставая быть сказкой. Это вечный способ понимания и изображения мира и человека»¹⁵. В. Я. Пропп в книге «Русская сказка» отмечал, что писатель, обращаясь к фольклорной традиции, не только черпает из нее, но и специфически ее преодолевает. Эту тенденцию нельзя безоговорочно охарактеризовать как кризисную, к тому же «преодоление» обладает множеством смыслов, однако оттенок этого явления все же обнаруживает себя в целом потоке произведений, иронично переосмысляющих не только фольклорные, но и литературные сказки, прочно укоренившиеся в традиции и, в свою очередь, породившие общеизвестные архетипы, символы, часть из которых сегодня способна восприниматься в массовом сознании как клише. И потому вполне логично предположить, что ирония отчасти является способом преодоления штампа, ранимизации смыслов, попыткой совместить

Да и то сказать, Машенька еще туда-сюда. Вон уже вышел из дому, заткнув за пояс топор, хитрожопый и энергичный, совершенно безжалостный мужик с жестким бесцветным взглядом, в драном зипуне, который очень скоро будет манить то вершками, то корешками, оставляя неизменно в дураках и поджидая момента, когда можно будет чем-нибудь исподтишка продырявить твою облезлую, но еще вполне годную на коврик шкуру и выключить для тебя навсегда твой Мировой Свет¹⁶.

В другой сказочной истории — «Страшные сказки. Пиарщик» — вновь происходит пародирование, развитие сюжета через абсурдизированную экстраполяцию известной сказочной истории на современность. При этом сказка сохраняет свою оценочную функцию (оцениваются реальность, герои, их поступки), но в данном случае в абсурдизированном мире срывает логику обратности и сочувствие вызывают непривычные в границах этой сказки герои:

— Пап, ты куда на ночь глядя? — спрашивает дочь.

— На работу, милая.

— А что надо делать?

— Надо одну девочку сделать знаменитой.

— Просто девочку?

— Да, совсем обычную девочку. У нее все есть, но мама ее хочет, чтоб она прославилась.

— А как просто девочек делают знаменитыми?

— Ну по-разному бывает. Как наш начальник придумает, так и делают. Вот эту девочку придумали спасти от злодеев, и она попадает в газеты на самый верх колонки о происшествиях. Мы надеемся, что новость перепечатают в других газетах и девочку покажут по телевизору.

— Уй, круто, пап. Твой начальник выдумщик. А ты кто будешь? Спаситель?

— Нет, милая, я буду злодей. Спасать будут другие. Я их даже не знаю, они у нас не работают.

— Пап... а это не опасно?

— Не беспокойся, милая, все будет хорошо.

Он застегнул серое пальто в клетку, покрепче нахлобучил серую фетровую шляпу, прикрыл дверь поплотней и поковылял в плохо освещенные сумерки. Он был близорук, и, чтоб ему не ошибиться, клиентке велели надеть что-нибудь яркое. Например шляпку или беретку.

«Идиотская работа, но семью ж надо кормить», — подумал он, вглядываясь в редких прохожих, боясь пропустить обычную девочку в красной шапочке на голове.

Милиционеры в другом конце улицы тоже ждали, сняв с предохранителей табельное оружие¹⁷.

В сказке «Вся правда о драконах» используется типичный сказочный «кругообразный» ритм, основанный на повторах. Однако большая часть истории представлена «антиритуальным» сюжетом: современной героине — принцессе, обучающейся в университете, — чипсы, кола и дискотеки гораздо ближе традиционного жизненного уклада и ценностей монаршего двора. Более того, миф, созданный в веках, вызывает не просто отторжение, но даже разрушение в сознании героини. Отсюда — постоянное подчеркивание того, что принцесса не любит:

Принцесса не любила каникул. Особенно зимних, и особенно, если их надо было провести в круту семьи. И у нее на то была масса причин. Принцесса не любила родного замка архаической постройки, где в ванную надо было тащиться через длинный-предлинный коридор, а потом, выстояв целую очередь среди заспанных и растрепанных сестер, повертеть старинный медный кран и долго ждать, пока польется горячая вода. Принцесса не любила отцовскую библиотеку, где самые свежие журналы были ровесниками ее дедушки, Принцесса не любила бального зала, освещаемого коваными люстрами с пошлыми хрустальными подвесками. Принцесса не любила замкового парка, где в любое время года толпы туристов громко восхищались его миниатюрностью. И еще многое принцесса не любила в столице королевства, где всего две улицы, Продольная и Поперечная. Замковую она и за улицу не считала, поскольку на короткой Замковой площади

помещались три сувенирные лавки, турагентство и будка караульного гвардейца, а затем Замковая плавно перетекала в Продольную. <...>

Если честно, принцесса недолюбливала и своих родителей. За не-исправимый провинциализм, за сопротивление нововведениям и не-желание замечать, какое на дворе тысячелетие. <...> И еще принцесса не любила дворцовую кухню, слишком вычурную, на ее взгляд, и за пререкания Его Величества с Ее Величеством по поводу меню¹⁸.

И все же механизмы сказки срабатывают даже внутри травести-рованного сюжета: принцесса, потерявшая надежду на счастливое коро-левское существование в своем будущем, все-таки встречает преданного рыцаря, обнаруживая его в бывшем сорванце, друге детства, который, как и подобает сказочному персонажу, спасает ее от дракона. Дракона-ми при этом оказываются вовсе не мифические существа, а алкогольные напитки в баре «Старая бойня», куда ее и привел будущий избранник, но это уже не примета сказочного мира, а «хронотоп» и детали новой, сильно изменившейся по сравнению со Средневековьем, действитель-ности:

Маленький бар в уголке зала предлагал примерно полсотни на-питков с фирменными и оттого ничего не говорящими никому назва-ниями. Примерно половина носила в своем имени слово «дракон».

Мэри выбрала «Огнедышащий дракон», бармен утвердил, что там нет ничего, что могло б повредить особе ее положения. Потом был «Синий дракон», потом «Красный дракон», потом просто «Дра-кон», а потом, кажется, опять «огнедышащий». И еще несколько дра-конов с забывшимися определениями. Вроде один даже алмазный. <...> Ей отчего-то стало легко-легко. Она как-то вдруг поняла, что он всегда любил ее, девочку из королевской семьи, а она всегда ждала его, гордого и независимого рыжего рыцаря, что он только что спас ее от дракона, даже от целого табуна всяких разноцветных и пары огнеды-шащих драконов.

Развязка и финал при этом все равно сказочные: зло побеждено, принцесса нашла своего спасителя и обрела долгое семейное счастье, о чем даже и не мечтала несколькими годами раньше:

И принцессе Мэри страшно захотелось всегда-всегда быть в древнем замке посреди старого города с черепичными крышами, отгородившись от огромного и шумного мира высокими замшелыми стенами, пререкаться по поводу меню и называть Готлиба Ваше Величество...

Они жили долго и счастливо, организовали международную программу по защите драконов от уничтожения, родили уймищу потомков обоего пола и умерли в один день. Но это было потом¹⁹.

Сказка В. Мещерякова «Дающий вовремя» — это история о том, как у человека прорезались крылья. Поначалу герой принимает это за страшную болезнь, а после, проконсультировавшись у врача, впадает в уныние от ненужности этого «высокого сказочного атрибута» в его обыденной жизни. Герой, вписанный в ряд себе подобных — крылатых героев, снижается, оставаясь частью предельно будничной реальности, не разбивающейся, как это принято, о сказку, не меняющейся в результате своего соприкосновения с волшебством, а, напротив, способной принизить и заземлить даже человека, у которого, пусть и совершенно понапрасну, случайно, но все же прорезались крылья. Автор гротескно сталкивает невероятно высокое с предельно низким, романтически возвышенное — с обывательно-приземленным. Писателю удается выразить это через стиль: градация трагически окрашенных философских вопросов резко сменяется нарочито конкретными, бытовыми, связанными с «кризисом повседневности», не выпускающей героя за свои пределы:

По дороге домой Стрепетов размышлял о природе мутаций в окружающем мире. На миг мелькнула мысль «хорошо, что не рак», обжегши мгновенной же радостью, но потом размышления превратились скорей в тяжелые, чем радостные.

Крылья, да. Как птица для полета. Икар, Ариэль, Поэт Глазков в роли летающего мужика в старом фильме. Летать. Летать! Парить над землей, дыша небом.

Черт, как не вовремя все. Эти крылья. Что скажет жена? С деньгами туго, чтоб не сказать плохо, сын толком не работает, дочь толком не учится, в доме ремонт, машина не вылезает из мастерских. Лишний вес, наступающая гипертония, потенция колеблется от точки кипения к точке замерзания и обратно. Елки-палки, ему почти пятьдесят лет, на кой ему крылья? Зачем ему летать? А главное: куда ему лететь?

На этом вопросе Стрепетов отчего-то успокоился, подумав: найдется куда, было б на чем. А жена поймет. Всегда она его понимала — и теперь поймет. А удивлял он ее, бывало, и посильней²⁰.

И лишь во сне, вынесенном в финал сказки, возможно «примирение» предельно низкой реальности с предельно высоким чудом обретения полета. Мир преображается, приближаясь к мечте только за пределами действительности, раздвигая границы человеческого счастья:

Мысль о жене окончательно успокоила. Стрепетов ехал в пятом автобусе, глядел на людей за окном, на рекламные щиты и загорающиеся в окнах огни, задремывал и, задремывая, взмывал на некрепких пока и непривычных еще к полету крыльях с восторгом и ужасом в синее небо с белыми облаками. А жена с земли махала ему рукой и смеялась, юная и прекрасная, как всегда²¹.

Жанровые процессы современной сказки, как в зеркале, отражаются в творчестве Л. Петрушевской. В более ранних сказках писателя, входящих в цикл «Настоящие сказки»²², всегда присутствует мотив спасительного случая. И это чудо не всегда окрашено категорией «чуждесного», а даже, напротив, иногда, казалось бы, имеет предельно будничное, «заземленное» объяснение.

Один из самых важных циклообразующих мотивов, выраженных в произведениях имплицитно и эксплицитно — мотив красоты. Истории «Настоящих сказок» этим и впечатляют, подкупают, они способны вывести из кризиса любой сложности, так как главное ч у д о, по Пе-

трушевской, оказывается по плечу каждому, а потому любой читатель получает свою, так необходимую дозу «сказкотерапии» (реальной, а не декларируемой, в отличие от произведений, изначально замысливавшихся как «терапевтические»). Петрушевская ни в коем случае не отрицает понятие внешней красоты, более того, она подчеркивает, насколько человек в этом нуждается. Ее героини (и Елена Прекрасная («Новые приключения Елены Прекрасной»), и Нина («Девушка Нос»), и две сестры Лиза и Рита («Две сестры»), и др.) мечтают быть красивыми и очень многое готовы отдать за это. Но, во-первых, само понятие красоты в этом мире оказывается относительным. То, что кажется красивым, может оказаться смешным и нелепым, более того, яркое прошлое уродство по неосведомленности можно принять за красоту, что и делает поначалу пенорожденная Елена, только что явившаяся из моря в этот мир, пытаясь «списать» свой образ с уличной красавицы. Петрушевская создает гротескный, «антисказочный» портрет, предельно отличающийся от привычного образа Елены, но похожий на прообраз жительницы курортного городка, вынужденной активно отстаивать право на свою территорию:

И прекрасная Елена смогла свободно уйти с места событий, и в скверике, на просторе, вооружившись черным карандашом и красной помадой, она приступила к «восстановлению лица по черепу», как это дело назвала ее первая из знакомых на Земле.

Елена наредила брови двумя запятыми, затем глаза рыбками, затем рот сердечком, потом щеки яблочками.

Потом она поискала и нашла на земле золотую бумажку от шоколада.

Оторвав от нее кусочек, Елена Прекрасная обернула фольгой передний зуб и посмотрелась в зеркало. <...>

Потом она встала и пошла по городу той взвинченной походкой, которой прохаживалась ее первая знакомая под фонарем туда-сюда²³.

Зеркало, сделанное волшебником, чтобы защитить город от раздора и войны, традиционно связанных с появлением Елены, выступает в качестве волшебного предмета — традиционного атрибута волшеб-

ной сказки. Но настоящим волшебством оказывается не зеркало, не внешняя красота, которую все же приобретает умная и наблюдательная героиня, а внутренняя красота, гармония, которая оказывается единственной спасительной силой для героев сказки (колдуна, так боявшегося разрушительной внешней красоты, одинокого миллиардера — избранника Елены, и самой героини). Мысли о людях, обычные человеческие чувства, которые не заменишь миллиардными проектами и счастливыми выигрышами в казино, ощущение необходимости ближнему, возможность обычного человеческого счастья, сопряженного с правом на независимость от обстоятельств и мнения окружающих, — оказывается и есть та красота, о которой стоит мечтать и которой достойны только искренние люди, сложно вписывающиеся в мир условностей, где даже внешне благополучному человеку практически не остается права на выбор.

Секрет сказок Петрушевской — в их «неволшебности»: одна за другой в «Настоящих сказках» возникают чудесные истории из реальной жизни. И авторская задача — не увести читателя в мир иной, не отвлечь магией волшебства и иллюзии, а, напротив, рассказать о действительности, о нас самих, очень повседневных и зашоренных, закомплексованных и запутавшихся в своих противоречиях и перипетиях вечно сменяющих друг друга, следующих практически без пауз до и посткризисных эпох.

Сегодня очень много пишут о творческой манере Л. Петрушевской, иногда спрямленно и искусственно соотнося ее с постмодернистским майнстримом²⁴, иногда справедливо отмечая дискурсивную полифоничность ее прозы²⁵. Но при этом от внимания исследователей, каталогизирующих черты художественной манеры писателя, ускользает первостепенное: Петрушевская — мастер парадокса, она всегда неожиданна, непредсказуема, в ее случае эпитет «настоящие», предваряющий жанровое обозначение сказки, не выглядит оксюморонно. Она владеет мастерством артистической прозы, в которой свободно смешиваются (но не сталкиваются!) стилевые пласты, благодаря чему сказка превращается в смесь детективной, сказочной, фэнтезийной и предельно реалистической историй (часто в ее натуралистическом, балансирующем на грани с «чернухой» воплощении). Таким же образом в рамках цикла

(книги) соединяются вариативные жанровые формы, восходящие к инварианту литературной сказки. При этом принципиально и существенно, что в эпоху, когда сказок написано небывалое количество, а в то же время само понятие сказки вызывает у рационального современника, решающего несказочные проблемы, сомнение и скепсис, кризис позволяет преодолеть постреалистическая художественная модель, которая, по нашему мнению, и определяет метод «Настоящих сказок». В данном случае великолепно срабатывают все функции и механизмы, присущие творческому освоению действительности: эстетического воздействия (сказка внушает читателю необходимые максимы, сообщает нравственно-этические установки в первую очередь через чувственно-эстетическое начало), коммуникативная («легкий» в восприятии жанр всегда втягивает читателя в диалог, вызывая реакцию на происходящее), компенсаторная (сказка являет иную реальность, полную волшебства, мистики, позволяет, пусть на короткое время, ощутить себя в удивительном мире, так не похожем на повседневность) и даже продуктивная (читатель активно рисует происходящее в воображении, предполагает и домысливает сюжет, конструирует возможные сказочные ходы на основе собственного опыта и воображения). По этой модели построен и цикл сказок с жанровым обозначением «Сказки» («Матушка капуста», «Золотая тряпка», «Отец», «Анна и Мария», «Котенок Господа Бога», «За стеной», «Завещание старого монаха», «Спасенный»), включенный в таком составе в сборники «Где я была» и «Случай в Сокольниках» с одинаковым и очень важным жанромаркирующим и проливающим смысл на секрет художественной модели подзаголовком «рассказы из иной реальности»²⁶. Именно постреализм, вмещающий в себя и романтические, и модернистские начала, но очень аккуратно обращающийся с постмодернистским арсеналом приемов, не предполагающий наличие разъедающей иронии, «надмирности», позволяет создать в сказках удивительно глубокую и объемную модель, содержащую целую палитру смыслов, оценок и эмоций. Понятие «палитра» в данном случае не вполне метафорическое: «Настоящие сказки» создают ощущение, что художник смешивает краски прямо у тебя на глазах и делает это синхронно с процессом чтения, поэтому оказывается слож-

ным предположить сюжетный поворот, предугадать конечный смысл и «рассчитать» собственные эмоции.

Читатель, попадая в сюжетный лабиринт, не всегда может сразу заметить границы реальности и ирреальности, маркеры которых, оказывается, были расставлены изначально. При этом мир реального и мир потустороннего у Петрушевской ничуть не параллельны, напротив, они взаимопроницаемы, сосуществуют и сообщаются между собой.

Писатель затевает обманчивую игру, «заговаривая» читателя множеством «несказочных» подробностей; повествование даже в пределах нескольких страниц может менять свои стилистические характеристики, что очень отличает такие литературные сказки от канонических. И это не просто установка на отсутствие монотонности: мы сталкиваемся с полисемией смыслов и жанровых элементов малой прозы, не всегда даже напрямую соотносимых с инвариантом сказки, отчего интрига и «высокий градус интереса» сохраняются до конца.

Сказки Петрушевской интертекстуальны, при этом основой сказочного повествования может являться известный миф. Нетипично и поведение автора: произведения характеризуются наличием многочисленных авторских отступлений. Следствием этого является деформация линейного хронотопа за счет временных, пространственных, но не смысловых ответвлений (имитация процесса живого, литературно необработанного рассказывания). Читателю представляется волшебный сюжет с абсолютно сказочными деталями-атрибутами реальности, к тому же вступающими в противоречие с ритмико-интонационной организацией, присущей почти всем сказкам Петрушевской, тяготящим к версейной строке. Однако именно это противоречие концептуально, оно рождает дополнительный игровой эффект, актуализирует несколько смыслов: с одной стороны, в сказках создается упорядоченный, объяснимый памятью жанра, размеренный, кругообразный ритм, акцентированный фразой-абзацем. С другой — такое выпуклое стилистическое решение максимально не соответствует нагромождению абсурдных подробностей действительности и поступков героев, является способом гротескного заострения образа реальности.

Читатель доверяет стилю сказочника — «некнижному», близкому к его собственному, со множеством отступлений, неточно подобранных

слов в процессе живой устной речи. Имитация этого процесса рассказывания поддерживается специфической сегментацией версейной строки (предложение равно абзацу), после которой предполагается «двойная», усиленная пауза-вдох, как при живом рассказывании сказки. Этот стиль Петрушевской не просто очень органичен в контексте рассматриваемого жанра, он точно просчитан: такая «дозированная» подача информации акцентирует сюжетные звенья, отделяя микрособытия друг от друга, к тому же воспринимается гораздо проще, способствуя увеличению скорости чтения текста. В ряде случаев категория игры, лежащая в основе сказок Л. Петрушевской, распространяется и на структуру произведения: вслед за типичным сказочным зачином «жил-был», повествующем о не волшебном, а, напротив, весьма обыденном явлении, в целых фрагментах «нехристианского» содержания появляется подобие библейской строфы со свойственной ей анафорией:

Жил-был человек, который охотно помогал всем — всем, кроме своей жены. Жена его была удивительно добрая и кроткая, и он знал, что она прекрасно справляется со всеми делами одна и был спокоен.

И однажды он помог одной колдунье, догнал ее шляпу, которую снесло ветром.

И колдунья с улыбкой сказала: «За то, что ты мне помог, я сделаю тебя волшебником. Но с одним условием. Ты сможешь помогать всем. И только тем, кого ты любишь, ты не сможешь помочь ничем-ничем».

И она его утешила: «Так бывает. Врач же не лечит своих детей. Учитель не учит своего собственного ребенка. У них это плохо получается».

И она ушла, оставив человека в растерянности.

И скоро настало время, когда у этого новоявленного волшебника стала умирать его любимая жена, нежная, добрая, красивая Анна²⁷.

Писатель в сказках часто прибегает к технике парадокса, семантически насыщая формулу «противопоказанным» ей содержанием, отчего гротескно заостряется в очередной раз изображаемая, казалось бы, абсурдная, но на самом деле типичная ситуация невыносимых страданий больного, растерянности и беспомощности близких и равнодушия тех, кто призван быть милосердным и дарить это милосердие людям:

И впрямь было бы вызывать следователя к такой больной вместо лечения — так думал бедный волшебник.

И тут же он сбегал к врачам и попросил, чтобы больную выписали домой: что ей здесь мучиться, пусть лежит свои последние дни дома.

— Не дни, а минуты, — поправила его присутствующая тут же медсестра, — только минуты. Ей осталось жить максимум сорок минут.

И она опять сказала: «Не мешайте ей, ваша жена занята серьезным делом»²⁸.

Наличие иронии, пронизывающей большинство произведений, — стиле- и циклообразующий фактор, в котором можно усматривать несоответствие миру сказочной гармонии: иронические замечания автора то и дело напоминают читателю, погрузившемуся в сюжет и ожидающему счастливой развязки, о том, что не все противоречия, коими переполнен наш мир, разрешимы при помощи волшебных предметов:

Проводник канючил, что у него теперь нет осла, что у него потеряна память о предках, но вместо осла экспедиция наняла королевский вертолет, и команда полетела в горы.

А что касается предков проводника, то ведь у каждого есть свои предки, и о них тоже мало кто вспоминает, подумаешь²⁹.

Кончилось все плачевно для ученого, телевидение оказалось в большом денежном проигрыше, так как без древнего знамени передача вообще не имела смысла — горы есть горы, они везде одинаковые, а снятый оператором профессор, который нелепо лез по почти отвесной скале и забрался за какой-то выступ и исчез на несколько часов — это никакая не сенсация.

Мало ли дураков лезет на стену!

Короче, передачу отменили, вся команда вернулась домой, а профессора с собой не взяли, в наказание оставили его в горах, в пограничной деревушке без денег.

Профессор приехал на родину только через год, он заработал деньги на билет, устроившись библиотекарем к королю³⁰.

Репрезентативным образцом «горькой сказки» является сказка «Две сестры», в которой рассказывается история двух обычных старушек, ежедневно спасающихся от одиночества, страшной бедности, агрессии соседей, нечеловеческих условий, являющихся для них привычной повседневностью. Сказка предельно отклоняется от жанрового канона и граничит с «натуралистическими» повестями Л. Петрушевской. Узнаваемыми являются совсем не сказочные детали, с которыми читатель сталкивается уже в зачине — в сильной позиции текста, далее эти мельчайшие подробности трудного и скудного быта определяют все пространство сказки. Жизнь двух сестер-старушек очень непохожа на сказочную. И свойственная жанру неопределенность хронотопа в данном случае имеет иную, по сравнению со сказкой, функцию: за отсутствием конкретики кроется типичность, усугубленная, утрированная реальность. Именно эта предельная обыденность, воссоздаваемая в границах «волшебного жанра», пугает и настораживает читателя:

В одной квартире жили две сестры, они жили очень бедно. На обед варили картофель, на завтрак съедали по куску хлеба и выпивали стакан кипятка. Они были очень худые, но аккуратные. И все у себя в доме держали в чистоте. Каждый день они выходили в магазин, и это для них было захватывающее приключение на много часов. Кроме этого обе были записаны в библиотеку и аккуратно раз в неделю меняли книги.

Одевались они тоже аккуратно, сами себе вязали кофты и теплые носки. А нитки добывали из старых шерстяных вещей, удивляясь, как много выкидывают некоторые люди на помойку. Короче говоря, их дни были заполнены до отказа³¹.

Можно, конечно, уходить в парк или библиотеку допоздна. Но молодежь, что самое опасное, именно на ночь глядя созревала для решительных дел, и по утрам в подъезде очень ругалась уборщица, которая вообще приходила только когда имела свободное время (а кто

в наше время его имеет?). Уборщица приходила тогда, когда жильцы пиали жалобы в городскую газету, а также правительство*.

Жизнь старушек до их чудесного превращения в маленьких девочек похожа на страшный сон, который вместе с ними сегодня ежедневно переживают и интеллигентные люди, живущие «не по правилам», принятым большинством, и практически все старшее поколение, сталкивающееся с иными жизненными установками и новыми нормами взаимоотношений среди людей:

Соседи были люди очень активные. Все время то слушали музыку, то ругались, то роняли посуду, то их дети сидели на лестнице, курили и громко разговаривали на таком языке, от которого у старушек закладывало уши, темнело в глазах и прекращалось всякое понимание. И так, ничего не понимая, старушки уходили в магазин, в парк, в библиотеку и возвращались в подъезд, где на лестнице очень плохо пахло, воняло дымом, как после пожара, и шел громкий разговор молодежи на непонятном языке. <...>

Сестры и так до своего волшебного преображения жили как возле вулкана. Соседские дети очень следили за старушонками и время от времени взламывали их квартиру. Дело кончалось плачем старушек, приходом милиции и констатацией того факта, что «ничего не украдено, только приходили попить водички, а ваше барахло нам ни к чему». Составлялся акт, и еще долгое время проходы старушек через подъезд на улицу сопровождались громким искренним смехом детей³².

* Подобные «публицистические» вставки — устойчивая черта «Настоящих сказок», придающая им оттенок предельной реалистичности: «Как художник дошел до этой нищеты, говорить не хочется, достаточно упомянуть, что его обманули, как обманывают многих простодушных и безденежных людей, которым обещают большие кошельки за их маленькие квартиры, и, проснувшись однажды, такой будущий богач видит, что он лежит на скамейке в парке, а потом с трудом вспоминает, что в его собственном доме уже висят чужие занавески и в двери новенький замок, от которого нет ключа, вот и все». — *Петрушевская Л.* История художника // Петрушевская Л. Настоящие сказки. М., 1997. С. 28.

В сказках Петрушевской особенно пугающе звучит мотив разрушения, черствости, душевной неразвитости, присущей тем, чье сердце, казалось бы, должно быть чистым, благоухающим цветком; кому только предстоит входить в этот мир и принимать эстафету у взрослых. И это заострение не выглядит сказочной гиперболизацией. Являясь зеркалом того, что совершают и как относятся к миру взрослые, индикатором состояния общества, дети часто представляют неразумную, жестокую и необузданную силу, которая вряд ли когда-то изменится, даже в пределах сказки («История живописца»*, «Две сестры»). Чего же тогда ждать от действительности, в которой герои ежедневно должны маневрировать, чтобы не попасть в когти этой самой непримиримой толпы, ищущей жесткой руки, но одновременно желающей жить только по своим правилам («История живописца», «Верб-хлест», «Две сестры»)? И если в волшебных сказках гиперболизированные препятствия, требующие от героев титанических усилий, ловкости и особой мудрости, изворотливости, имеют волшебную природу, то зло, которое приходится преодолевать с не меньшей силой, и не иногда, а ежедневно, в сказках Петрушевской предельно реально и неволшебно. Оно узнаваемо, повседневно и в то же время обезличено. И это не Кощей Бессмертный со своей свитой нечисти, а обычные соседи, стражи порядка, двор-

* «Надо сказать, что публика не всегда одобряла произведения на асфальте. Многих не устраивало, что художник рисует мир только тремя красками. Им также не нравилось, как он рисует — фотограф бы сделал это лучше, говорили зрители вслух. А так и мы можем.

Что касается детей, то они как наиболее впечатлительные создания, тут же кидались тоже рисовать, причем они хотели калякать и малякать не на свободном месте, которого было полно кругом, а именно на этой картине, а некоторые совсем маленькие дети засыпали данное произведение песочком и землей, потом еще трудолюбиво приносили в ведерках воду из ближней лужи и поливали образовавшийся огород, а другие с удовольствием шаркали сандаликами в этом болоте. Художник не возражал, он понимал, что они тоже создают свою картину из грязи, полотна, натопанное ногами, насыпанное руками. Возражали бабушки, которые прибегали со скамеек, уводили внуков и кричали насчет промокших ног, простуды и попачканных колготок. <...>

Так было и сегодня. Дети нарисовали собакам очки и рога, цветок мака щедро полили, так что он растаял, на рояле принялись играть ногами и быстро его затоптали, на изображение девушки тоже покусились, а денег не дал никто». — *Петрушевская, Л. История живописца // Настоящие сказки. С. 31.*

ники и другие представители жэков, охотники за квартирами. Поэтому и стиль сказок в таких фрагментах напоминает криминальную хронику или проблемный репортаж:

Лиза и Рита еще были тогда счастливы, что их поселили в доме с лифтом и балконом, но все тридцать лет их донимали люди, которые обязательно хотели переселить сестер в еще худшие квартиры или вообще в другой город, чтобы самим жить именно в этой удобной квартире с лифтом и балконом. Эти люди постоянно пытались навещать бабушек, особенно когда пронюхали, что Ритины дела плохи³³.

В этой перевернувшейся с ног на голову действительности все приобретает противоположные знаки, а ирония приближается к трагической:

Все можно устроить, ко всему привыкнуть, говорила Рита, а Лиза при этом добавляла, что хорошо, что внуки совершенно не навещают, а дети и сами старики, им тоже не до визитов. А телефона в доме нет. Как хорошо, что все так совпало³⁴.

Однако сюжетно-композиционная логика сказки, в соответствии с заявленным жанром, должна соблюдаться. И Л. Петрушевская, казалось бы, даже и не думает ее нарушать: уже на первых страницах сказки появляется пресловутый чудесный предмет — волшебная мазь, — который должен помочь совершиться чуду и восстановить должный порядок. То есть все должно обратиться в свою зеркальную противоположность: старость — в молодость, зло — в добро, несчастья — в счастье. Казалось бы, так все и есть, причем писатель обращается к глубинам памяти жанра, вводя предмет, воскрешающий умершего человека: случайно найденная в старых запасах лекарств волшебная мазь, которой Лиза намазала рот умирающей старшей сестры, дарит не просто оживление, а, по существу, шанс на новую жизнь. Эта операция, проделанная с младшей сестрой, Лизой, поворачивает привычное течение жизни и ведет сестер к неожиданным открытиям... Однако эти открытия очень быстро разочаровывают и читателя, и самих сестер: только на первый взгляд кажется, что жизнь стариков — самое проблемное и беспросвет-

ное существование. На самом деле и жизнь детей, погруженных в такую же беспросветную реальность, ничуть не проще:

Жить на эти деньги могли только слабые, нищие, нетребовательные старухи, у которых ничего уже не растет: ни вес, ни рост, ни нога, а растут только редкие усики и ногти. И для стрижки их нужны только одни ножницы на всех. Старухам достаточно было подкопить за свою жизнь тряпья и носить его без стеснения.

Рита напряженно думала, что делать. Летом можно было еще прожить. Она знала несколько магазинов, около которых выставлялись ящики со сгнившими овощами и фруктами. И многие старушки выбирали себе на компот и на суп слишком дорогие для них в испорченном виде продукты. Также можно было иногда посетить рынок. И богатые ленивые продавцы, преимущественно бабы, порой тешили себя тем, что дарили остатки нищим старушкам, которые, шатаясь от слабости, ходили по рядам и якобы пробовали, хороши ли сливы, кислая капуста или творог. Правда, почти всегда их гоняли от товара, как мух, крича: «Нечего тут, нечего!» Но детям этого не простили бы. Дети не могли, не имели права попрошайничать, пробовать капусту и даже продавать вязанные варежки. Таких детей немедленно бы выгнали или сдали в милицию³⁵.

В «Настоящих сказках» очень много внутренних переключек. В книге образуются своего рода микроциклы, в которых по несколько раз проигрываются, рифмуются сходные ситуации. В данном случае мы не случайно в разговоре о «двух сестрах» параллельно апеллируем к «истории живописца»: в этих двух историях вариативно разыгрывается похожий сценарий, написанный самой действительностью. Это относится и к стилю повествования, и к роли волшебных предметов, и к сюжетному развитию, где герои кругообразно преодолевают, казалось бы, непреодолимые обстоятельства, и к характеристикам растворенного в повседневности зла, и к «псевдоразвязке», которую читатель видит в «открытом» финале, противоречащем жанровой природе сказки. Но такая художественная модель абсолютно соответствует традиции реалистического изображения действительности. И это только ошибоч-

но можно принять за кризис жанра либо творческий кризис писателя. Напротив, в таком поведении жанра — одна из разгадок сверхпопулярности современной сказки: социальные, психологические, этические ту-пики, в которые ежедневно попадает человек, сегодня сложноразрешимы или неразрешимы вовсе, и хотя бы отчасти, но положительный исход может предложить только сказка. А еще лучше — сказочный цикл, в котором волнообразно за каждой из проблем возникает ее благополучное разрешение: Елена Прекрасная обретает свой рай с любимым («Новые приключения Елены Прекрасной»), художник возвращает свой дом и обретает семейное счастье («История живописца»), Нина находит свою любовь и обретает гармонию («Девушка Нос»), дочь продлевает жизнь матери («Сказка о часах»), отец находит ребенка и его мать («Отец»), королевство избавляется от злой правительницы («Вербасхлест»), Королева Лир со своей внучкой переживает «праздник непослушания» («Королева Лир»), принц с золотыми волосами спасается благодаря своей матери от смерти («Принц с золотыми волосами»), волшебник «преодолевают магию волшебства» и делает счастливыми любящих и любимых людей («Анна и Мария»), летчик спасает волшебный остров («Остров летчиков»), «глупая» принцесса находит свое счастье и получает возможность жить по своим правилам («Глупая принцесса»); герой преодолевает одиночество, обретая свою «чужую» семью («За стеной»); девушка отказывается от самоубийства, вовремя поняв, как будут страдать близкие («Черное пальто»), и даже предки из мира теней стараются уберечь и защитить своих потомков, живущих в нашем мире («Дедушкина картина», «Фонарик»).

Казалось бы, все в порядке, все гармонично устраивается и раскладывается по полочкам. Но вот здесь-то и просматривается настоящий кризис той повседневности, той системы, в которую встроены человек: герои преодолевают ситуацию в пределах сказки е д и н о ж д ы, но делать это ежечасно, ежесекундно и без помощи волшебства человеку очень сложно. Да и возможно ли? В «Настоящих сказках», как и в сказках А. Кабакова, этот вопрос, на наш взгляд, решен относительно, именно этим обстоятельством объясняется наличие открытых финалов: каждая из сказок, с одной стороны, является локальной историей с завершенным сюжетом и положительным исходом, но в то же время все истории,

будучи осколком самой действительности, а не частью вымышленного изолированного мира, «вбрасываются» уже после завершения в саму жизнь. А удастся ли героям и дальше противостоять этой реальности, не посягнет ли кто-либо снова на эту хрупкую, в пределах «одного замка», «одной квартиры», «одного королевства» воцарившуюся гармонию, еще неизвестно. Анна и Рита, превратившись в маленьких девочек, нашли спасение и смысл в том, чтобы разрушить стену не только собственного одиночества, но и своей приятельницы, страдающей, забытой родственниками, как и героини, прозябающей в нищете старушки Генриховны, всю жизнь жившей для других, помогавшей маленьким пациентам избавиться от болезней. Из двух опустошенных гнезд эти «три одиночества» вместе соорудили уютное спасительное гнездышко, закрытое от посторонних глаз: соседей, проявляющих неоправданную и неуместную бдительность органов опеки и школы, милиции и прочих явлений и «обстоятельств непреодолимой силы». Однако это счастье не случайно кажется таким зыбким: дети и старики ежедневно нуждаются в том, чтобы им помогали, участвовали в их жизни, чтобы они имели право просто жить и чувствовать себя защищенными. И собственно смысл всей поведанной истории аккумулируется в последней фразе, адресованной читателям, которых автор и призывает к неравнодушию: проще сочувствовать сказочной истории, но этого мало, гораздо важнее разглядеть несправедливость и помочь нуждающимся в реальной жизни.

А две малолетние старушки спали, и каждая надеялась, что все-таки найдется та волшебная мазь для их родной Генриховны. Рите снилась Генриховна с чертами их мамы, молодая, красивая и строгая, и Рита робко радовалась своему счастью. А глупой Лизе, например, снилось, что крошка Генриховна кричит в пеленках, а у них с Ритой пропало молоко.

А по субботам они ходили к метро продавать носки и варежки.

Может быть, вы их там видели...³⁶

Предельно повседневыми, саркастически-ироничными, «до обидного» несказочными (но при этом все же счастливыми) могут быть и фи-

налы сказок. И все же в них всегда сохраняется загадка для обывателя — предполагаемое, ожидаемое чудо, явное или скрытое от чужих глаз:

А в те дни, когда он отсутствует, его сменщица таинственно говорит посетителям, что профессор сегодня работает в другом месте, в королевской библиотеке в горах.

— И если бы не его старенькая мама, которая нуждается в уходе, он вообще бы давно улетел. А я его сюда устроила. Его мама — моя подруга, она меня попросила. Деньги-то нужно зарабатывать. Хорошо еще, что он на самолеты не должен тратиться, так просто летает. Его там любят.

И посетители явно хотят спрашивать дальше, как это можно летать без ничего, «так просто», но из-за хорошего воспитания делают вид, что им все понятно³⁷.

В сказках Петрушевской, как и в произведениях большинства ее современников, сохраняется традиционная сказочная гиперболизация, выраженная в условности расстояний, времени, деталей хронотопа: занесенная метелью, разрушенная тропа после того, как героини проходят испытание, неожиданно оказывается натоптанной («Отец», «Золотая тряпка» и др.); высоты представляются самыми высокими («Золотая тряпка»), а расстояния — самыми неопределенными:

...и он шел и шел, ночью и днем, не чувствуя ничего, причем не питаясь <...>

Он шел, потеряв счет дням и ночам, он не хотел колдовать, он смотрел то на облака, то на звезды, иногда рвал и надкусывал какие-то травинки³⁸.

Границы мира предстают проницаемыми и зыбкими, практически несуществующими («Черное пальто», «Матушка капуста», «Новые приключения Елены Прекрасной», «История живописца» и др.). «Волшебная земля» является лишь избранным и остается закрытой и недоступной для недостойных героев («Золотая тряпка», «Остров летчиков»).

Петрушевская выстраивает мир островков и замков благополучия, убеждая читателя, что, как и весь мир настоящих сказок, эти заветные волшебные местечки могут быть не только в сказочных далеких мирах. Таким островком может быть каждый дом, где любят людей и живут для них («Две сестры», «Дедушкина картина»), где готовы пожертвовать собой во имя самых близких и совсем незнакомых, но очень дорогих («История живописца», «Остров летчиков», «Анна и Мария», «Сказка о часах»), где даже отчаявшиеся пытаются помочь тем, кому еще труднее («Черное пальто», «За стеной», «Девушка Нос»), где мечтают видеть продолжение жизни в детях и внуках, совершенно не задумываясь о себе («Отец», «Матушка капуста»). И любая перемена мест, как правило, заканчивается дорогой героя к себе и своему дому, мотивом чудесного возвращения к тому, что казалось повседневным и не представляло никакой ценности. Интуитивно («Отец», «Матушка капуста»), или сознательно («Остров летчиков», «Принц с золотыми волосами», «Королева Лир»), или ненамеренно («Новые приключения Елены Прекрасной», «Девушка Нос», «Анна и Мария», «Остров летчиков») герои совершают свои обычные поступки, которые на самом деле в корыстном прагматичном мире кажутся непонятными и расцениваются как чудо. В мире, где ежедневно отказываются от собственных детей, еще «ничьи родители» мечтают о семье и детях и получают свою награду («Отец»); там, где люди проводят жизнь в заботах о материальном, герои ищут настоящего, пытаются освободиться от несметных богатств и получить свою порцию жизни и свободы («Королева Лир»). В мире, где любое географическое открытие ведет к «геополитическим последствиям», герои, рискуя, отстаивают чужую жизнь, землю и свободу («Золотая тряпка», «Остров летчиков»).

Ценность всего материального, и даже собственной жизни, оказывается ничем по сравнению с возможностью спасти и продлить жизнь близких или даже незнакомых тебе людей («Завещание старого монаха», «Сказка о часах», «Две сестры», «Анна и Мария»). Настоящее волшебство, чудо заключаются в ожидании добра, умении нести его людям, раствориться в жизни других, жить в радости и гармонии с миром и собой. То, что герои получают, казалось бы, случайно, путем встречи с волшебством, потусторонним миром («Завещание старого монаха»,

«Новые приключения Елены Прекрасной», «История живописца», «Девушка Нос», «Сказка о часах», «Отец» и др.), на самом деле является волшебством, заключенным в самом человеке. Нас спасает не сказочная любовь к заморскому принцу или принцессе, а умение и желание любить того, кто рядом («Новые приключения Елены Прекрасной»); умение дорисовывать в собственном воображении, в собственном сердце — а не волшебными красками на волшебном холсте — то, чего, может быть, пока нет, но оно обязательно будет («История живописца»); умение верить в то, что невидимо для остальных («Остров летчиков», «Золотая тряпка», «Глупая принцесса»); умение хранить память о прошлом и думать о будущем — не только своем, но и своих далеких потомков («Дедушкина картина», «Фонарик»). Человек, ощущающий себя центром мира, пытающийся устанавливать в нем свои законы и порядки, как правило, «запрограммирован» вначале на компромиссы, жестокость. Но затем его неизбежно настигнут забвение, поражение и расплата, как королеву из сказки «Верб-хлест», ненавидящую своих подчиненных, установившую тоталитарный садистский режим в своем государстве; начальника, пытавшегося разбомбить волшебный остров, пленяющий романтиков («Остров летчиков»); бабушку, превратившую жизнь своей семьи в ад («Злая бабушка»). Эти герои почти типичны, они очень знакомы и будничны. Они способны какое-то время подавлять и разрушать, но все же в мире сказки они никогда не являются победителями. Королева, погубившая тысячи людей, сеющая жестокость и страх среди своих подчиненных, погибает от рук ею же вскормленного злодея («Верб-хлест»); злая бабушка, расправившаяся со всей семьей, лишается физической силы, переживает insult и становится беспомощной; начальник — бандит, посягнувший на волшебный остров, оказывается сброшенным вместо им же заготовленной бомбы в бассейн чужого государства, а затем пойман как шпион и подвергнут наказанию.

В то же время мир сказок Петрушевской — это мир действительных или кажущихся оппозиций, они могут существовать в сознании и сердце каждого человека, но их можно преодолеть, а путь к их преодолению подсказан, как и положено в сказке, удивительным, иногда пугающим, но, как правило, счастливым случаем («Фонарик»). Это только кажет-

ся, что герой заблудился, а на самом деле фонарик, уводящий его в сторону от привычной тропы, является спасительным, надо лишь вовремя разглядеть и понять, зачем и кем нам были подсказаны и подброшены все эти знаки, подарки судьбы, которые мы принимаем за случайности. Однако такой подарок в сказочном мире писателя заслуживают только герои, готовые на самопожертвование, страждущие, терпящие лишения судьбы во имя других:

Очень скоро выяснилось, что старец помогает не всем, а только честным, чистым, обездоленным, преимущественно вдовам с детьми³⁹.

А. Петрушевская настойчиво, из произведения в произведение, выражает мысль о спасении даже заблудшей души через добро и страдание. И не через наказание, а через понимание, принесение себя в жертву во имя спасения чужих жизней и душ. Только таким автору видится путь к распространению добра. Хотя и сегодня финал «Завещания старого монаха» кажется идиллическим, но в него хочется верить:

Кстати, число монахов выросло — было пятнадцать, стало семнадцать, и двое новых никогда не показываются людям, они днем и ночью молятся в верхнем храме, не решаясь спуститься вниз по горной дороге к могиле старика, которого они убили и который их спас своей смертью⁴⁰.

«Настоящие сказки» А. Петрушевской напоминают былички — страшные истории, многократно слышанные в детстве, — о волшебных красках и картинах, где вместе с изображением стираются, исчезают предметы и люди («История живописца»); о предметах, напрямую связанных с жизнью и смертью близких («Сказка о часах», «История живописца», «Дедушкина картина»); о присутствии мертвых в мире живых, с традиционными мотивами кладбища («Черное пальто», «Фонарик»); о сгорающих спичках, волшебной желтой шали («Анна и Мария»); о пустом заброшенном доме, в который попадает заблудившийся герой («Отец»); о часах, от хода или остановки которых зависит жизнь человека («Сказка о часах»); о раздвоении души («Анна и Ма-

рия», «Секрет Марилены»); о нарушении страшного запрета, за которым следует страшная кара («Матушка капуста», «Фонарик», «Черное пальто», «Сказка о часах», «Анна и Мария»).

Волшебник перебрал всю свою жизнь за последнее время и признал, что действительно схитрил, обвел вокруг пальца свою судьбу, сделал то, чего ему было не дано: ему ведь нельзя было помогать тем, кого он любил, а он помог Анне!

И теперь маялись две несчастные женщины, не понимающие, кто они, и сам он мучился и был глубоко несчастен⁴¹.

Остропроблемные сказки с реалистической основой, большинство из которых не случайно называются «настоящими», свидетельствуют не о кризисе творчества и уж, конечно, не о кризисе жанра, а о кризисе времени, разрешение противоречий которого может наступить, пожалуй, только в сказке, где случай и волшебство всегда готовы прийти на помощь героям, попавшим в плен обстоятельств, а добро, опять же при помощи волшебства, непременно одержит победу над злом.

Мы оставили за границами разговора проблемы психологизма, бесспорно, присущего «реалистическим» сказкам писателя, но считаем необходимым отметить, что уже в ранних сказочных циклах Петрушевская использует элементы поэтики (в частности, игровое начало), определившие характер более поздних произведений. Примером может послужить «Королева Лир», где с первых строк ощущается комиксообразность, мультяшность некоторых сцен и композиции в целом, где превращения и приключения, детали нагромождаются, напоминая сценарий, но глубины смысла такое художественное решение не добавляет. В этом случае обманчиво глубоко звучит заглавие, не оправдывающее читательских ожиданий: в нем отсутствует смыслопорождающий эффект. Побег королевы из дворца и наивная попытка жить по общим, незнакомым, но таким притягательным правилам, а точнее, попытка нарушить все правила сразу, наступившая от утомленности дворцовым этикетом, — только лишь кажущееся, временное освобождение капризной взбалмошной монархини. Психологически

и физически она вполне вписывается в свой привычный мир дворцовых иллюзий и комфорта.

И если в «Королеве Лир» форма все-таки не является самоцелью и остается в границах традиции, то в более поздних циклах жанр предельно трансформируется, превращаясь в «загадку» («Загадочные сказки»), «басенную» полуанекдотическую историю, представляющую слепок с реальности, основанную на принципах зооморфизма («Дикие животные сказки»), сюрреалистический ребус, где вместе с игровой вычурностью формы утрачивается ценность и ясность смысла. Эти три более поздних цикла объединяет общность игровой поэтики, лаконизм сюжетов, гротескность изображения, пунктирность и вместе с тем точность означивания характеров и ситуаций. При нарочитом отклонении от реалистического стиля и одновременном использовании натуралистических деталей, «Дикие животные сказки» и «Пограничные сказки про котят» все-таки оказываются разговором о человеческих характерах, перипетиях судьбы, нравах, поступках и моделях поведения обывателя, сплетающихся в единое целое в рамках циклической модели. И определение «дикие животные» сказки, с одной стороны, выглядит оценочным по отношению к читателю, узнающему себя, свои привычки и правила в жизни комаров, червей, мух, свиней и других персонажей, а с другой — название «от противного», конечно, гротескно заостряет нелепость, «мелкотравчатость» человеческих поступков, совершающихся ежедневно и составляющих будничное течение жизни:

Как-то раз комар Стасик полюбил свинью Аллу, а она его не признавала, лежала совершенно раздетая на берегу и обмахивалась ушами, так что и подлететь было боязно.

Стасик горько смеялся над своей бедой, над своей слабостью, а свинья Алла твердила одно и то же: знаем мы вас!

Стасик уверял, что питается только цветочным соком, что кровь пьют исключительно тетки из их семьи, но свинья Алла, бескрайняя, как все наши просторы, не допускала Стасика даже присесть, у нее была такая опасная манера, вздрагивать всем телом, и Стасик падал на лету как подкошенный, но не до конца, и именно это его волновало до глубины души, он все падал и падал, и все не до конца.

Наконец за ним прилетела жена Томка, хотела бить морду Алле, но была сшиблена ударом уха, и Стасик, терпеливый и настойчивый, как многие мужья, вынес комара Томку с поля боя и попутно все же присел, коснулся пальчиками ног роскошного тела Аллы и тут же вскочил как ужаленный!

Оказалось, что это была только видимость, обнаженное тело, на самом деле Алла с головы до ног заросла щетиной, и близорукий Стасик, обняв свою худенькую Томку, в который раз вернулся с ней домой, в который раз твердя: лучше семьи нет ничего! («Семейная сцена»)⁴².

Не случайно «Дикие животные сказки» завершаются разделом «Зримые геройские образы», в котором представлена портретная галерея героев, нарисованных самим же автором («Клоп Мистислав и его мечта», «Таракан Максимка», «Паук Афанасий», «Свинья Алла», «Бабочка Кузьма и оса Иосип», «Козел Толик», «Ромашка Света и пчела Лёля», «Миллионер медведь, мл. лейтенант Володя и исландская селедка Хильда», «Улитка Герасим», «Три сестры», «Влоха Лукерья и блоха дядя Степа», «Клещ тетя Оксана», «Волк Петровна», «Волк Семен Алексеевич и собака Гуляш», «Мышь Софа и мышь муж Василий», «Снимается кино, реж. волк Семен Алексеевич», «Жук-солдат Солджер и Максимка фас», «Пиявка Сосо и воробей Гусейн», «KlavaKarenin (фиг. В)», «Ежик Витек»). Автор дорисовывает в буквальном смысле доминирующие черты характера героев цикла, дополняя вербальный образ графическим, открывая вектор авторской оценки характеров в гротескных портретах персонажей. Игра позволяет Петрушевской свободно обращаться с классическими пратекстами, прочитывающимися в сказках «Двойная литературная история», «Три сестры» и др., в портретах Л. Толстого и А. П. Чехова с подписью «KlavaKarenin (фиг. В)», а также портрете «Трех сестер».

Самобытным жанром оказывается сказка, созданная на границе с загадкой. Принцип максимальной обобщенности (герои традиционно именуются личным местоимением и лишь в финале читателю открывается подлинное имя) способствует сохранению интриги, активизирует читательский интерес. Однако в этих сказках все же отсутствует

событийная модель, присущая жанру, а без этого сказка почти перестает восприниматься в контексте своей жанровой традиции:

Жили-были ОНИ. Ну и страшные же они были!

Ни одному маленькому ребенку не позволяли с ними играть: слишком опасно.

ОНИ всегда прятались от детей, видимо, ОНИ понимали свой горький удел, свое безобразие.

Но ты к ним тянулся, вспомни, дорогой друг.

Конечно, у НИХ, как у многих, были две руки и две ноги, но эти уроды вообще не знали, что такое голова. <...>

При том, что у НИХ были две руки и две ноги — без единой головы, напомним вам — ОНИ еще имели в своем тощем животе винт. Просто как какой-нибудь Карлсон.

Но если этот винт начинал вертеться, разбалтывался, ОНИ работать не могли и сами совершенно разбалтывались или, распавшись на две части, лежали без дела, потому что кто будет резать такими ножницами? Такая вот сказка про то, что ОНИ — это ножницы («Про ОНИ»);

А вот это — Оно, среднего рода вроде бы, но существо настолько родное, столь вам дорогое, что нет ничего более близкого на свете. Если оно пропадет, вы тоже пропали. Находите себе места, пока оно снова не явится. Это ваше самое важное детище. Вы можете взять его в руки, вы поднесете его к себе. Но целовать его вы не решитесь, как-то неуместно. Фу, неприлично, нельзя. Вы постесняйтесь.

Но когда вы остаетесь с ним наедине — вы рассматриваете его с заботой, с нежностью. Каждая деталь важна. <...>

Но потом вы все равно к Нему привыкнете и его, такого, полюбите, как Красавица полюбила Чудовище.

И Оно вас никогда не оставит, ваше отражение («Дорогое Оно»)⁴³.

В поздних циклах сказок Петрушевской речь идет уже и о жанровом, и о смысловом пограничье, зафиксированном в названии сказочного цикла «Пограничные сказки про котят». Игра, выходя на первый план, «побеждает» те смысловые константы, которые являются доминирующими.

нантой художественного сознания в «Настоящих сказках». Категория игры в постмодернистских сказках пронизывает все уровни произведения: от концептуального, сюжетного до стилистического. Тексты «Пограничных сказок...» очень ироничны, «свободны» от рамок предшествующего высокого контекста — произведение в духе Хармса «смешивается» из разных литературных и смысловых контекстов, представляя цепь смысловых перевертышей:

Дедушка Володя Шванц думал-думал и вдруг объявил, что он теперь уж точно будет Володя Шванц, без черточки.

Котята разучивали его новое имя долго, а Полина Виардо ничего не поняла как иностранка вообще. Ей не все ли равно!

Но вот Жан Тургенев в своей трехлитровой банке вдруг застучал о стекло и закричал: «О великий и могучий, правдивый и свободный русский язык! Во дни тягостных сомнений, во дни раздумий о судьбах (он подчеркнул) МОЕЙ Родины я категорически возражаю и не позволяю уродовать его! Всякими иностранными заимствованиями. И возвращаю себе имя Иван Сергеевич!»

И рявкнул на младших:

— Вы русские котята или кто!

— Да! — поддержала его внезапно приковылявшая тетя Аня Каренина. — Мы русские!

И в полном своем праве стала хрустеть кошачьим кормом. <...>

Котята, как получившие гражданство, запросились на двор.

А дедушка Володя Шванц влез в интернет, что-то долго там изучал, а потом вывесил объявление: «Утеряны документы на имя Мордехая Маркса, псевдоним Карл!»

Иван Тургенев вообще ничего не понял.

Дело кончилось консенсусом» (*«Полуваси»*)⁴⁴.

Автор активно использует графический эквивалент текста, как правило, заменяя слова знаками, что оказывается весьма неожиданным в сказочном дискурсе, но абсолютно органичным и служит средством создания характеров, способом моделирования изображаемой ситуации, создает текст, близкий восприятию современного читателя:

Медуза села за компьютер и вступила в переписку с бойфрендом К. Она написала запятыми, скобками и другими знаками препинания так:

~; ^)) ^ ^ = = = \

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

(что означало позицию «ложись рядом»).

Бойфренд К. ответил так:

//////////

“ “ “ “ “ “

~. ^ ((= = ' = = = //

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

(что означало «лежу; у нас дождь»).

Тогда медуза накарябала:

() _

\ \

~: ^) _ ^ ^ _____ \ \

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

(«лежу; у нас солнышко»).

А бойфренд в ответ на это написал:

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

~; ^ (= = = ' = = = = //

(«вот видишь, ушел под воду») («Бойфренд»)⁴⁵.

Вопреки традиции, сказка не только рассказывается, но и изображается. И это тоже часть игры, которая трансформирует жанр и иногда становится самооценной: произведения очень интересно читать, но из чтения выходишь как из игры, которая заканчивается с последним знаком текста и не требует дальнейшего переживания событий и смыслов. Сказка в данном случае скорее трансформируется в развлечение, но, соединяясь с другими контекстами, предполагающими графическое изображение, она, бесспорно, доставляет удовольствие при чтении, хотя иногда утрачивает подчеркнутый психологизм и проблемность, присущие «Настоящим сказкам».

С одной стороны, в таком «движении жанра» чувствуется логика времени, специфика литературного процесса России начала XXI в. А с другой стороны, поиск новизны, необычных форм может свидетельствовать о творческом кризисе, который подталкивает писателя к необычному эксперименту, нарушающему представления и о жанре, и о стиле автора. Не случайно столько внимания мы уделяем сказочному опыту Л. Петрушевской: ее творчество аккумулирует в себе значительное количество современных процессов, переживаемых жанром сказки.

¹ *Азарова Т. В.* Новые русские сказки. Калуга, 2002. 61 с.; *Голованов В.* «Новые русские» сказки [Электронный ресурс]. URL: www.lib.ru/ANEKDOTY/novlit.txt; *Краснов В.* Тайна радуги ночной : новая русская сказка. М., 2014. 84 с.; *Машков А.* Новые русские сказки. М., 2003. 179 с.; *Могилевцев С. П.* Райские кущи : новые русские сказки. Симферополь, 2007. 273 с.; *Успенский Э. Н.* Новые русские сказки. М., 223 с.; *Харин С. В.* Новые русские сказки. М., 2000, 2010. 29 с.; *Черкасова Т. М.* Голос света : новые русские сказки. М., 2006. 157 с.

² *Харин С. В.* Новые русские сказки.

³ *Алексахин А. В.* Новые старые сказки. М., 1996. 223 с.; Новые старые сказки-2. М., 2002. 144 с.; Новые старые сказки-3. М., 2007. 144 с.; Новые старые сказки-4. М., 2011. 140 с.; Новые старые сказки-5. М., 2015. 136 с.; *Зубков В.* Новые старые сказки. М., 2012.

⁴ *Азарова Т. В.* Как три брата царство поделили // Азарова Т. В. Новые русские сказки. С. 43.

⁵ Там же.

⁶ *Азарова Т. В.* Четвертое желание // Азарова Т. В. Новые русские сказки. С. 45.

⁷ Там же. С. 61.

⁸ *Успенский Э. Н.* Новые русские сказки. С. 1.

⁹ *Успенский Э. Н.* Сказка о могучем щучьем велении и постоянном Емелином хотении (*практически была*) // Успенский Э. Н. Новые русские сказки. С. 45.

¹⁰ *Машков А.* Новые русские сказки.

¹¹ Там же. С. 56.

¹² *Узун С.* Сказконаписание // Узун С. Ветер в подстаканниках. М., 2008. С. 176–222.

¹³ *Узун С.* Сказка о туповатом мальчике // Там же. С. 179.

¹⁴ *Узун С.* Притча об умном мальчике // Там же. С. 214–215.

¹⁵ *Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XVIII — XX веков // Русская литературная сказка XVIII — XX веков : в 2 т / сост., авт. предисл. и коммент Л. В. Овчинниковой. М., 2008. Т. 1. С. 5.

¹⁶ *Мещеряков Б.* Страшные сказки. Машенька и другие // Мещеряков Б. Там, где нас есть. М. ; СПб., 2012. С. 243–244.

¹⁷ Там же. С. 244–245.

- ¹⁸ Мещеряков Б. Вся правда о драконах // Мещеряков Б. Там, где нас есть. С. 245–246.
- ¹⁹ Там же. С. 253.
- ²⁰ Мещеряков Б. Дающий вовремя // Мещеряков Б. Там, где нас есть. С. 255.
- ²¹ Там же. С. 255.
- ²² Петрушевская Л. Настоящие сказки. М., 1997. 399 с.
- ²³ Петрушевская Л. Новые приключения Елены Прекрасной // Петрушевская Л. Настоящие сказки. С. 17.
- ²⁴ Плотникова Е. А. «Настоящие сказки» Л. С. Петрушевской в контексте традиционной культуры : дис. ... канд. филол. наук. Йошкар-Ола, 2011. 196 с.
- ²⁵ Прохорова Л. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов : дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2008. 338 с.
- ²⁶ Петрушевская Л. Сказки // Петрушевская Л. Где я была : рассказы из иной реальности. М., 2002. С. 223–298; Ее же. Сказки // Петрушевская Л. Случай в Сокольниках : рассказы из иной реальности. М., 2002. С. 59–175.
- ²⁷ Петрушевская Л. Анна и Мария // Петрушевская Л. Случай в Сокольниках... С. 92.
- ²⁸ Там же. С. 95.
- ²⁹ Петрушевская Л. Золотая тряпка // Петрушевская Л. Случай в Сокольниках... С. 77.
- ³⁰ Там же. С. 79.
- ³¹ Петрушевская Л. Две сестры // Петрушевская Л. Настоящие сказки. С. 178.
- ³² Там же. С. 179.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 181.
- ³⁵ Там же. С. 190.
- ³⁶ Там же. С. 198.
- ³⁷ Петрушевская Л. Золотая тряпка. С. 81.
- ³⁸ Петрушевская Л. Анна и Мария. С. 161.
- ³⁹ Петрушевская Л. Завещание старого монаха // Петрушевская Л. Случай в Сокольниках ... С. 144.
- ⁴⁰ Там же. С. 144.
- ⁴¹ Петрушевская Л. Анна и Мария. С. 160.
- ⁴² Петрушевская Л. Дикie животные сказки. М., 2003. С. 9–186.
- ⁴³ Петрушевская Л. Загадочные сказки // Петрушевская Л. Загадочные сказки. Стихи (хи). Пограничные сказки про котят. Поэмы. СПб. С. 7–69. Такая художественная манера удивительно напоминает чеховскую (рассказ «Моя Она») и находит своих последователей среди современных сказочников (см.: Люткевич В. Сказки для взрослых. Москва ; София, 2004. 192 с.)
- ⁴⁴ Петрушевская Л. Полуvasи // Петрушевская Л. Загадочные сказки... С. 26–28.
- ⁴⁵ Петрушевская Л. Дикie животные сказки. С. 202.

1.5. Судьба одного журнала, или Прерванный полет*

Есть три ключевых слова, определяющих жизнь «толстого» журнала как в царской, так и в советской империи, — *направление, борьба, компромисс*, и только одно, связанное с его судьбой, — *гибель*.

Одномоментно приходя к читателю, «толстый» журнал ввергал его в разговор, всегда увлекательный и всегда драматичный, в котором сталкивались и разные литературные вкусы, и даже разные жизненные позиции. Думается, сила общественного резонанса обусловлена основными качественными чертами литературного и общественно-политического журнала.

Магистральные социокультурные стратегии и частные редакторские практики «толстого» журнала нередко обусловлены форматом, рассмотренным с точки зрения его целевой аудитории в соотнесенности с географической и/или национальной принадлежностью. Функция общероссийского, как правило, столичного журнала — репрезентация современного литературного процесса, открытие новых имен, сосредоточие внимания на основных литературных течениях и их оценка в соответствии с избранной журналом этико-эстетической позицией. Региональный журнал не может себе позволить стать приверженцем какого-либо одного направления в литературе, его задача — консолидация литературных сил локального геополитического единства. Наконец, русскоязычный, но инонациональный журнал имеет особые черты, выработанные подобного типа журналами советской эпохи от «Даугавы» до «Литературной Грузии», от «Родника» до «Литературной Армении» и «Радуги». Связаны они с главной целью — собиранием и продвижением на более широкий геополитический уровень, воспользуемся риторикой ушедшей поры, «лучших кадров национальной творческой интеллигенции». В традиции журнала советской эпохи практиковались главным образом два варианта: национальный журнал на родном языке и национальный журнал на

* Материал подготовлен в русле проекта РГНФ № 16-04-00118 «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX–XX веков».

русском, который был не только своеобразным переводным дублером, но и существенным дополнением, показывающим литературную ситуацию в максимальной полноте.

Стратегия и тактика журнал «Литературная Грузия», как советского, так и постсоветского времени, может быть рассмотрена с точки зрения основных параметров «толстых» литературно-художественных журналов: наличие своего «направления» (принцип отбора материалов для публикаций; «идеология» редколлегии), особая роль редактора, двусоставность структуры (художественный и общественно-политический журнал), обязательность «обратной», читательской связи, особая роль литературной критики, устойчивость / изменчивость рубрикационной структуры, характер прямого обращения журнала к «своему» читателю как знак тактических «ходов» редакторов и редколлегии.

«Толстый» журнал, собиратель, организатор нового литературного поколения, обязательно должен иметь свое «*направление*». Об этом, как неперменном атрибуте настоящего журнала, писал еще В. Белинский: «Журнал должен иметь прежде всего физиономию, характер; альманачная безличность для него всего хуже. Физиономия и характер журнала состоят в его направлении, его мнении, его господствующем учении, которого он должен быть органом»¹. «Направление» складывается из системы принципов отбора материалов для публикации в журнале, вырабатываемых редколлегией и всегда подкрепленных авторитетом главного редактора.

«Литературная Грузия» — бесспорно один из самых удачных «оттепельных» журналов — задумывался как советский ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал. Его появление «знаменовало, что негрузинский читатель отныне будет в курсе живого литературного процесса, ознакомится с новыми достижениями грузинского искусства и гуманитарной науки, а также с избранными образцами из классического наследия грузинской литературы»². «Литературная Грузия», как и все советские журналы, был органом Союза писателей (СП). Первая книжка журнала вышла в июне 1957 г. Главными редакторами журнала в разные годы были К. Лордкипанидзе, М. Мревлишвили, Г. Цицишвили, Г. Асатиани, Т. Буачидзе, Р. Миминошвили, З. Абзианидзе.

Необходимо помнить, что в общепотеплую эпоху новый грузинский журнал вошел вместе с новым лирическим грузинским кинематографом, авангардным примитивизмом Пиросманишвили, грузинским театром и музыкой.

Журнал «Литературная Грузия» неоднократно писал о своем направлении, которое, безусловно, так или иначе менялось за полувековую историю его существования, при этом журналу всегда удавалось сохранять свое лицо.

Первый номер издания открывается редакционным предисловием «О нашем журнале», составленным, казалось бы, из набора идеологических штампов советского журнала: «Рождение нашего журнала — новое свидетельство неустанной заботы партии и правительства о дальнейшем подъеме многонациональной советской литературы, о повышении идейного и культурного уровня трудящихся, о развитии и укреплении дружбы народов СССР»; «Главная тема журнала — жизнь и труд нашего современника — строителя коммунизма» и пр. (1957, № 1, с. 3)*. Однако, во-первых, в определении своего направления журнал сразу оговаривает свою специфику: «Наш журнал призван знакомить русского читателя со всем лучшим, что создает грузинская советская литература. Журнал будет публиковать произведения русских писателей, живущих и работающих в Грузии. Рядом с романами, повестями, рассказами и стихами мастеров прозы и поэзии мы широко покажем творчество талантливой молодежи <...>. Редакция привлекла к сотрудничеству в журнале квалифицированных переводчиков, которые, мы надеемся, смогут донести до русского читателя индивидуальные особенности и творческую манеру писателей Грузии» (1957, № 1, с. 3). Во-вторых, сквозь треск идеологии прорывается дружески теплая интонация журнала, которая вскоре станет доминантной: «Мы надеемся, что у “Литературной Грузии” появятся многочисленные друзья — требовательные и взыскательные» (1957, № 1, с. 3). И, в-третьих, уже в первом номере журнала обнаруживается главная его стратегическая направленность и основной тактический ход: отдав необходимую дань идеологическим стереотипам, «Литературная Грузия» в основном

* Здесь и далее журнал «Литературная Грузия» цитируется в тексте с указанием в круглых скобках года выпуска, номера и страниц.

тексте книжки представляет стихи Тициана Табидзе и Важи Пшавелы, в рубрике «Среди книг» предлагает рецензию М. Заверина на книгу стихов Михаила Квливидзе «Так пелось мне», а в рубрике «На разные темы» помещает заметку Г. Бебутова «К истории одного знакомства» (В. В. Маяковского с В. В. Канделаки).

В двенадцатом номере за 1969 г. программа уже состоявшегося периодического журнала сформулирована более откровенно и четко: «“Литературная Грузия”, как всегда, уделит большое место критике и литературоведению, публицистике и взаимосвязям с братскими литературами, а также еще не опубликованному большому мемориальному наследию грузинских литераторов и тех отечественных и зарубежных писателей, чье творчество связано с Грузией» (1969, № 12, с. 4, обл.). Очевидно, что продуман и последовательно проводится принцип отбора материала, выбраны способы его презентации и оценки. На страницах журнала публикуются главным образом прозаики, поэты, ученые, связанные с Грузией, с ее историей, культурой, национальным своеобразием. Далее — русские писатели и представители науки, связанные с Грузией, занимающиеся проблемами литературы, культуры, этнографии, или те, что находились почти под запретом в России.

Внутренняя целостность журнала, сумевшего осознать и выстроить свое «направление», держится на трех проблемных блоках: нация — культура — диалог, связанных в сверткестовом единстве периодического издания ключевым для него словом «судьба». В журнальной практике это реализуется точным пониманием предназначения журнала: репрезентация прошлого и настоящего культуры Грузии (функции сохранения, популяризации и культуртрегерства), вписывание литературы Грузии в общероссийский и мировой контекст (функция повышения культурного самосознания нации), публикация забытых имен русской культуры и современных журналу опальных (в разной степени) русских и не только русских писателей и поэтов (функции сбережения и помощи). Так, в разные годы в журнале появляются имена классиков грузинской литературы (от Шота Руставели до Ильи Чавчавадзе), причем это чрезвычайно профессиональные публикации в лучших, но разных переводах, с привлечением ведущих ученых с их глубокими филологическими разысканиями. Журнал щедро публикует переведенные на

русский язык произведения авторов новых волн грузинской литературы от Н. Думбадзе, Т. Чиладзе до О. Чиладзе и Ч. Амиразджиби, О. Иоселиани, не забывая и о поэтах предшествующих лет — от Г. Табидзе, Т. Табидзе до С. Чиковани. Одновременно с их стихами на страницах журнала появляются произведения Евг. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавы, В. Леоновича, П. Нерлера, Ю. Мориц, О. Чухонцева, Ф. Искандера и др. Смелыми и существенно расширившими читательскую аудиторию были публикации из архива Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Булгакова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, П. Флоренского, Н. Гумилева, К. Бальмонта. Наконец, в 1970-е гг. «Литературная Грузия» сумела опубликовать и прозу Джеймса Джойса, а в конце 1980-х на страницах журнала появились произведения Г. Робакидзе и труды М. Мамардашвили.

«Толстый» журнал должен точно соответствовать своей двусоставной структуре: быть литературно-художественным и общественно-политическим. Твардовский в программной для «Нового мира» статье «По случаю юбилея», ссылаясь на опыт «Современника» и «Отечественных записок», писал: «Есть особая действенная сила в совокупности журнального материала. В журнале происходит живое и столь выгодное сближение и взаимодействие художественной прозы, стиха, литературно-критической и публицистической статьи и т. д.»³.

Основные рубрики журнала в 1950-е гг.: «Стихи, проза», «Очерки», «Литературная критика», «Публицистика», «Документы, письма, воспоминания», «Грузия на стройке», «Наши интервью», «Среди книг», «На разные темы», «За рубежом», «Страницы минувшего».

В 1960-е гг. уходит рубрика «Грузия на стройке», появляются «Спорт», «Друзья о друзьях», «Хроника культурной жизни», «Вопросы эстетики и теории литературы», «Литературные взаимосвязи», «Встречи и воспоминания», «Ученые об ученых», «Наши публикации» и даже «Юмор». Как и все «толстые» журналы, «Литературная Грузия» в обязательном порядке дает юбилейные рубрики. Так, только за 1964 г. их было три: «К 150-летию со дня рождения Тараса Шевченко», «К 400-летию со дня рождения Шекспира» и «К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова».

Простое сопоставление рубрик за чуть более чем десятилетие существования журнала, т. е. пору его становления и обретения своего направления, свидетельствует о стремлении журнала к расширению и разнообразию общественно-политической составляющей с явным преобладанием социокультурного, национального компонента.

Главным героем журнала является читатель. Читательские письма, читательские отклики всегда были для журнала знаком того, что он выполняет главную гражданскую миссию — способствует укреплению национального и общественного сознания. Довольно быстро у журнала появляется «свой» читатель, тот же, что у «Юности» и «Нового мира», — думающий молодой человек, входящий в жизнь, и зрелый интеллигент, которые не только находят в «Литературной Грузии» новую, порой полузапретную информацию, но и вступают с журналом в напряженный духовный и душевный диалог.

Литературная критика — «*душа*» журн*а*л*а*. Именно в соотношении с основными направлениями журналистики формировались задачи литературной критики как важнейшего элемента литературной ситуации и литературного процесса: целенаправленное воспитание художественного вкуса читателя; совершенствование художественного мастерства писателя путем тактичного и вместе с тем решительного выявления как достоинств, так и недостатков его творений; анализ и оценка современного литературного процесса.

Пожалуй, в одной из самых интересных рубрик журнала — «Свидетельствует вещий знак» — точно сформулированы эстетические принципы «Литературной Грузии», имеющие мало общего с общепринятой в то время формулой-определением характера «многонациональной советской литературы»: «национальная по форме, советская по содержанию». Выражая этико-эстетическую позицию журнала, Г. Маргвелашвили заявляет: «Вещий знак продолжает свидетельствовать все о том же — о содружестве поэтов, литератур и культур, о содружестве, ставшем естественным и уже закономерным воплощением процесса собственно творческого, универсальная многоликость которого не переходит в размытую безликость благодаря извечной и вековой закваске индивидуально-самобытного начал любого художественного творчества» (1978, № 9, с. 3).

В «Литературной Грузии» критике отданы традиционные рубрики «Литературная критика» и «Среди книг», но проблемы литературного свойства поднимаются и в других рубриках журнала: «Мастера грузинского искусства», «Документы, письма, воспоминания», «Трибуна писателя», «По страницам журналов и газет», «Жизнь выдающихся людей».

Журнал быстро создал свою команду критиков, как грузинских, так и российских, разделяющих его этико-эстетическую позицию. Назовем только несколько имен: Г. Маргвелашвили, М. Заверин, Л. Асатиани, Д. Стуруа, Г. Ломидзе, Ш. Абхаидзе, Т. Баучидзе, Ю. Суровцев, В. Шкловский, В. Чалмаев, В. Оскоцкий, Э. Маградзе, П. Ингороква.

Феноменальность «толстого» журнала заключается и в его своеобразной художественной самодостаточности, формально-содержательной целостности. Ю. Н. Тынянов, сравнивая литературный журнал 1820-х гг. с литературным журналом 1920-х, писал: «Русский журнал пережил с тех пор много фаз развития — вплоть до полного омертвления *журнала* как самостоятельного *литературного* явления. Сейчас “журнал”, “альманах”, “сборник” — все равно; они различны только по направлениям и по ценам. (И по материалу.) Но ведь это не все — сама конструкция журнала ведь имеет свое значение; ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам *журнал* как таковой плох. А ведь то, что делает журнал нужным, — это его *литературная* нужность, заинтересованность читателя журналом как журналом, как литературным произведением особого рода. Если такой заинтересованности нет, рациональнее поэтам и прозаикам выпускать свои сборники, а критикам...»⁴.

Итак, журнал журналу — рознь. Он может быть одной и не самой удачной формой изданий разнообразных произведений, но может быть и «литературным произведением особого рода», что делает его своеобразной единицей литературного процесса, поскольку литературный процесс в каждый исторический момент включает в себя как сами художественные тексты, так и формы их общественного бытования. Одновременно журнальная книга представляет самостоятельную художественную ценность как целостный и завершенный текст.

Целостность, смысловое единство каждой журнальной книги предопределены направлением журнала, его этико-эстетической стра-

тегией. «Литературная Грузия» достаточно редко шла на несколько облегченный вариант создания целостности книги за счет единой темы или аспекта: номера молодежные, номера, посвященные отдельной национальной литературе, тематические номера, особенно начиная с 1990-х гг.⁵ Но истинным знаком высшего профессионализма журнала является целостность «рядовой» его книжки.

Возьмем для анализа произвольно выбранный девятый номер журнала «Литературная Грузия» за 1978 г. Конец семидесятых — «глухое время» для российских журналов: восемь лет как разгромлен «Новый мир» Твардовского, активно продолжается третья волна эмиграции, уезжают почти все авторы катаевской «Юности», ужесточается «сусловская» цензура. А в «Литературной Грузии» под одной обложкой выходят стихи Евг. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, В. Леоновича, Я. Голцмана, Ю. Мориц, И. Дадашидзе, К. Коринтэли, Е. Квитницкой, В. Краско, М. Кудимовой, П. Нерлера, А. Цыбулевского, сложная, очевидно далекая от соцреалистического письма проза Ива Оганова, психологический рассказ Е. Быковой, статьи Виктора Шкловского о Л. Толстом, С. Белова о Достоевском, Л. Озерова о К. Арсеновой, статьи Г. Маргвелашвили о некоторых авторах журнала. Но не явная оппозиционная направленность, а сложное и тонкое переплетение внешнего и внутреннего потаенных сюжетов связывает журнальную книгу в одно целое, делает ее текст «произведением особого рода». Ключевым словом внешнего сюжета становится слово «дружба». Уже в редакционной врезке ко всему журналу читаем: «“Литературная Грузия” очередной свой номер посвящает этому славному событию (Дням советской литературы в Грузии. — *Т. С., А. П.*) и под своей, ставшей уже традиционной, рубрикой “Свидетельствует вещий знак” публикует новые произведения своих русских *друзей* (здесь и далее при цитировании этого журнала курсив наш. — *Т. С., А. П.*) — и давних, испытанных наших товарищей, и молодых, можно сказать дебютантов <...>. Добро пожаловать, дорогие *друзья*, к нам в Грузию, в нашу писательскую семью!» (1978, № 9, авантит.). В преамбуле к традиционной для журнала 70-х гг., а ныне легендарной рубрике «Свидетельствует вещий знак» читаем: «Читателя, разумеется, не удивит новая встреча с уже хорошо знакомыми по нашим же предыдущим подборкам именами и фигурами: ведь одно из главных

свойств *дружеской* привязанности — ее постоянство; новые же *друзья* не вытесняют старых, а с доверием принимаются в их семью» (1978, № 9, с. 3). В предуведомлении к публикации переписки Н. Тихонова и Г. Леоидзе, названной «Мост *дружбы*», читаем: «Многое сказано и написано о творческих связях и *дружбе* этих двух больших поэтов» (1978, № 9, с. 8). Слово «дружба» буквально «прошивает» весь текст номера, но, и это становится очевидным почти сразу, имеет мало общего с официальным «дружба народов». Достаточно восстановить контекст названия рубрики, взятой из стихотворения С. Есенина 1924 г. «Поэтам Грузии»:

Я — северный ваш друг
И брат!
Поэты — все единой крови.
<...>
Свидетельствует
Вещий знак:
Поэт поэту
Есть кунак⁶.

Идея поэтического родства — знак перехода к более глубинному и сложному сюжету анализируемого номера. Это идея понимания себя как творческой личности через прикосновение к чужому, но не чуждому Другому, другой земле, нации, культуре, судьбе.

Поэтически-публицистическая формула этой позиции выражена (несколько прямолинейно, в духе позднего Маяковского) Евг. Евтушенко:

В эхо ваше,
 грузинские квери,
Как багдадский подросток,
 Я верю.
Проверяю свой голос
 По эху,
Как и следует в жизни
 Поэту.

Это эхо пусть будет не узким,

А с народами всеми

Единым...

Если бы я не родился русским,

Я хотел бы родиться грузином!

(1978, № 9, с. 12)

Ведущий рубрики в статье «С мужеством и правдой в груди», посвященной поэзии и переводческой деятельности Евг. Евтушенко, находит у него строки более глубокие и, с точки зрения грузинского критика, особо важные, подтверждающие истинность «образного парадокса, который не следует толковать буквально, но в котором мы обязаны вычитывать истину любви и родства, обуревающих поэта:

О, Грузия, — нам слезы вытирая,

ты — русской музыки колыбель вторая.

О Грузии забыв неосторожно,

в России быть поэтом невозможно»

(1978, № 9, с. 34).

В следующей статье «Когда на нас глядит поэт», посвященной анализу второго издания книги Беллы Ахмадулиной «Сны о Грузии» в знаменитом издательстве «Мерани», Г. Маргвелашвили еще более углубляет мысль о «воздушных путях переключки» между поэтическими культурами: «И под сенью такого и чистого, и грозного неба воистину впору встретиться Пушкину с Руставели, Бараташвили с Лермонтовым, Шекспиру с Важа Пшавела, Галактиону с Блоком, Тициану Табидзе с Пастернаком, Шостаковичу с Ладо Гудиашвили, Антокольскому с Симоном Чиковани и Марине Цветаевой с Анной Калидзе. И растут свои корни, и ветвится родословная, опровергая замкнутость кровного и приветствуя безбрежность духовного родства:

Вас ли, о, вас ли, Шота и Важа,

в предки не взять и родство опровергнуть?

Ваше — во мне, если в почву вошла
косточка — выйдет она на поверхность»
(1978, № 9, с. 41).

В этой статье нет случайных имен и цитат, любое из них — о понимании себя через другого и об общности поэтов во вселенском единстве поэзии, будь то не атрибутированная по понятным причинам цитата из «Шестого чувства» Н. Гумилева или прямое цитирование Б. Пастернака, писавшего о Грузии как о «стране неотсроченной краски и ежесуточной действительности» (1978, № 9, с. 43).

Наконец, в блестяще написанной статье «Перевел в слезах от счастья», рассуждая о «галактионовых преобразованиях» Владимира Леоновича, критик скажет прямо: «Владимир Леонович — один из крупнейших по самобытной силе таланта русских поэтов сегодняшнего дня (представить такую оценку опального поэта на страницах российских журналов в конце 70-х гг. невозможно. — *Т. С., А. П.*). Но как бы мощен ни был старт любого поэта — впереди всегда та или иная дистанция, которую следует преодолеть для того, чтобы самые прекрасные стихи образовали поэзию. Вот на этом-то пути для Владимира Леоновича решающей оказалась встреча с Грузией и грузинской поэзией, а главное, с незаткнутым солнцем ее — Галактионом Табидзе. Встреча с Галактионом была равносильна новому обетованию и обретению веры. Поэтому, начиная с этого дня, стихи ли самого Леоновича, переводы ли из Галактиона или напряженные, нарастающие раздумья о нем — в стихах или прозе, в переписке и “на полях переводов” — все уже оказалось живущим под знаком этого исповедания веры, с органичностью всякой истинно универсальной идеи, слившейся для него с миром Пушкина и Гете, Шелли и Верлена. И тут произошло чудо, конечно же, духовное, но имеющее и все признаки биологического — произошло как бы сращение голосовых связок поэтов...» (1978, № 9, с. 44). Г. Маргвелашвили развивает метафору «косточки», «веточки», найденной то ли у Б. Ахмадулиной, то ли у В. Ходасевича, метафоры всеобщего родства поэзии и обязательности инациональной прививки: «Веточка привилась к плодоносящему российскому дереву поэзии Владимира Леоновича. В этом легко убедиться, сравнив его “догалактионовские” творения с последующими.

“Ферментальное” наличие здесь Галактиона очевидно. Речь, конечно, не об обычном влиянии, которое впору “годам ученья”, а о добровольном и даже неизбежном выборе зрелой и могучей души поэта, пустившейся в странствия и обретшей великого союзника на мировом Парнасе» (1978, № 9, с. 44–45). Критика можно было бы упрекнуть в том, что ему присуща только «грузинская оптика», если бы не продолжение мысли: «Так делал сам Галактион не только в своих руставелиевских и бараташвилиевских, церетелиевских и чавчавадзеовских родословных устремлениях, но и пушкинских, лермонтовских, шеллиевских, верленовых и блоковских пристрастиях. И если уж считаться с тем, что воистину “связалось связками голосовыми”, не удивляться нужно, смущаясь, а радоваться, гордясь, и наличию галактионовских обертонов в поэзии Леоновича, и “смешению” в его переводах “тайнословия” его — Леоновича — “литургии” с “воздухом Галактиона”, со взыскательно-гостеприимной, великодушной средой его поэзии» (1978, № 9, с. 45).

Чрезвычайно поддерживает внутренний сюжет номера статья В. Шкловского «Толстой на Кавказе», посвященная истории создания и анализу повести «Казаки». Российский филолог убежден в том, что «мимо гор, через берег реки Терек, через Кавказ, через Крым пришел Лев Николаевич Толстой к пониманию России. И это дали ему кавказские станицы, и Пятигорск, и пребывание в Тифлисе — они дали дорогу к России, к широкой России, которую он всю жизнь потом пытался выразить» (1978, № 9, с. 104). И еще определеннее: «Два Кавказа — Кавказ гор и Кавказ Грузии научили Толстого разнообразию жизни, разнообразию существующей нравственности, необходимости раздельно, критически, как новость, воспринимать жизнь.

Детство в Ясной Поляне Лев Толстой увидал из Тифлиса» (1978, № 9, с. 104).

Думается, приведено достаточно доказательств того, что идея поэтического взаимопонимания, поэтического единокровия и узнавания себя через Другого пронизывает «Литературную Грузию» и придает журналу особую целостность.

Но возможен и иной уровень исследования феномена русскоязычного «толстого» журнала, который связан с анализом его функционирования во времени, с возможностью рассмотрения журнальной пери-

одики как «сверхтекста» или уже не «произведения особого рода», а «библиотеки особого рода».

Филологическая наука, определяя сверхтекст как «совокупность высказываний, текстов, ограниченную темпорально и локально, объединенную содержательно и ситуативно, характеризующуюся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального / аномального»⁷, предлагает попытку его типологизации. Сверхтекст есть тематическая и модальная целостность, он может быть открытым и закрытым образованием; особенность сверхтекста определяется характером коммуникативной рамки (авторский / неавторский сверхтекст-адресат). Сверхтекст также может быть классифицирован с точки зрения его структурной определенности⁸.

Состоявшийся «толстый» журнал, безусловно, целостное образование, способное быть открытым и закрытым сверхтекстом. Во время своего функционирования журнал — это открытый сверхтекст. Читатель ждет следующую книгу журнала по двум причинам: «продолжение следует» и следует продолжение давно начатого диалога журнала и читателя по важнейшим проблемам современной ему жизни. Знаком открытости журнала также могут служить анонсы содержания на будущий год: «В 1989 году журнал “Литературная Грузия” предполагает напечатать: прозаические произведения Григола Робакидзе “Енгед”, “Защитники Грааля”, “Змеиная кожа”, Вахтанга Челидзе “Исторические хроники”, а также произведения Ч. Амирэджоби, Г. Панджикидзе, Р. Джапаридзе, Р. Кобидзе, С. Пайчадзе, детективный роман Буало-Нарсежака “Среди мертвых”. Стихи Ир. Абашидзе, Дж. Чарквиани, О. Чиладзе, Ш. Нишнианидзе, М. Мачавариани, М. Поцхишвили, Х. Берулава, П. Флоренского. Читателям будут предложены интересные публикации и критические статьи, освещающие актуальные проблемы современного литературного процесса, статьи из литературного наследия, неопубликованные письма...» (1988, № 12, авантит.). По мере роста затруднений в издании журнала в конце 1980-х и особенно в 1990-е гг. редколлегия оправданно пытается делать анонсы более оценочными, дабы показать читателю, что журнал на своих страницах продолжает создавать особую библиотеку «для своих», библиотеку «Ли-

тературной Грузии»: «Литературная Грузия» предлагает в 1990 году романы Отара ЧИЛАДЗЕ — “Мартовский петух”, Нодара ЦУЛЕЙСКИРИ — “Тиена”, сюжет которого лег в основу фильма “ПОКАЯНИЕ”, рассказы и повести Гурама ГЕГЕШИДЗЕ, Джемала КАРЧХАДЗЕ, Годерзи ЧОХЕЛИ и др. и, конечно же, стихи и поэмы грузинских поэтов. <...> Открывая новый год романом Григола Робакидзе “Хранитель Грааля”, редакция продолжает публикацию произведений тех писателей, общественных и политических деятелей, чьи имена, широко известные за рубежом, до последнего времени не упоминались на родине. Это В. НОЗАДЗЕ, Гр. ЛОРТКИПАНИДЗЕ, З. АВАЛИШВИЛИ, И. ТЕРЕНТЬЕВ и др. Мы предлагаем в 1990 году лучшие публицистические статьи по различным проблемам общественно-политической жизни, межнациональных отношений, экологии, статьи по истории грузинской церкви, культуры, искусства, не публиковавшиеся ранее важные документы. В одном из номеров увидит свет и традиционная подборка “Свидетельствует вещий знак”, где будут представлены произведения русских и русскоязычных писателей, так или иначе связанных с Грузией. Журнал не обойдет своим вниманием и зарубежный детектив. По-прежнему в “Литературной Грузии” будут сотрудничать лучшие переводчики грузинской прозы и поэзии» (1989, № 12, авантит.).

Журнал может быть и закрытым свертхтекстом. И становится таковым в восприятии общественности, когда его запрещает власть или когда происходит смена главного редактора.

Деление на закрытые и открытые свертхтексты осуществляется на базе категории законченности. Применительно к журналу эта категория всегда соотносится с именем главного редактора журнала. Но здесь возможны различные варианты. В «Литературной Грузии» было несколько главных редакторов, при каждом из них журнал, сохраняя свое направление, все же чуть менялся. Об этой общности этико-эстетической устремленности всех и несомненной индивидуальности каждого в 1997-м, юбилейном для журнала году в № 7–12 в подборке «Наш главный редактор» пишут в своих статьях-портретах Гурам Гверцители (о Константине Лордкипанидзе), Георгий Цицишвили (о Михаиле Мревлишвили), Тамаз Натрошвили (о Гургаме Асатиани), Роман Миминошвили (о Тенгизе Буачидзе). В 40-летний юбилей журнал вспоминал

своих главных при новом редакторе — З. Абзианидзе. И уже сам Заза Абзианидзе спустя десять лет подводит итог: «Итак “первая пятилетка” в основном определила идеологические и художественные приоритеты журнала, которые, если и менялись, то уже в зависимости от предпочтений редактора и той “допустимой свободы”, которую завоевал тот или иной руководитель “Литературной Грузии”»⁹.

Вопрос о характере коммуникативной рамки или о том, является ли «толстый» журнал авторским сверхтекстом или сверхтекстом с собирательным характеризованным образом автора, — вопрос сколь сложный, столь и интересный. С одной стороны, вокруг журнала, имеющего свое направление, всегда собирается группа единомышленников: редактор, редколлегия, постоянные авторы, определенный состав критиков и т. д. Не случайно в общественно-литературном сознании периода «оттепели» возникают такие понятия, как «новомировцы», «новомировская критика», «новомировские авторы», «“Новый мир” Твардовского». То же можно сказать и о «Литературной Грузии». Сошлемся на достаточно убедительное мемуарно-поэтическое свидетельство известного поэта, писателя, автора текстов песен, дебютировавшего в декабрьском номере «благословенного журнала» за 1968 г. переводом стихов Симона Чиковани «Шаги», С. И. Алиханова:

Камилле Коринтели

Там воздух был прогрет и свеж, и чуть прокурен.
Над плиткой восходил кофейный легкий пар.
Там Межиров шустрил, там царствовал Мазурин,
А Леонович ждал последний гонорар.

Когда в российской мгле нам было не пробиться,
Все ж, выходя на свет тифлисским тиражом,
Крамольные стихи сияли на страницах,
От радости всегда чуть залитых вином.

Любимый мой журнал — житейских благ источник,
Прощал ошибки мне, поспешности грехи.

Там бедный человек выпрашивал подстрочник,
А сытый приносил готовые стихи.

В глухие времена один глоток свободы,
Почти открытый вздох помог нам не пропасть,
И мы прожить смогли и переждали годы;
А между тем меня испепеляла страсть.

Ее маскировал литературным делом
И каждую строфу я обсуждал с тобой –
Была ты для других суровым заводделом,
А для меня была и музой и женой.

Нам было это так тогда необходимо,
Что верилось — навек продлится этот миг,
Когда пристоен я, ты — счастлива, любима,
И прямо в верстку шел измятый черновик.

Но донорство души тяжелая работа.
Брести по бороздам уже не мой черед.
Грузинскому стиху, уставшему от гнета,
Не нужен стал теперь мой русский перевод¹⁰.

С большой определенностью можно говорить об адресате «толстого» журнала. В данном случае журнал будет выступать как свертхтекст, ориентированный на конкретный характеризованный тип адресата. Поиск и обретение именно такого типа адресата — основа существования «толстого» журнала, и его адресат обычно — читающая интеллигенция. Утрата своего читателя — начало гибели журнала, что и произошло в какой-то степени с «Литературной Грузией» в 1990-е гг. Возобновление жизни журнала в конце 1990-х заставило главного редактора З. Абзианидзе напрямую обратиться как к старому читателю, помнившему журнал периода расцвета, так и к новому, уже приученному к другому письму и другому чтению. Приведем обращение «К чита-

телям» полностью, поскольку журнал «Литературная Грузия» после 1991 г. фактически стал недоступен для российского читателя:

Итак, после долгого интервала, выходит в свет обновленный номер «Литературной Грузии». Думаю, это обновление касается не только нового редактора и новых имен в редколлегии и коллективе журнала.

Несколько слов о нашем видении места и роли «Литературной Грузии» на пороге XXI века: для грузинского журнала на русском языке эта роль весьма специфична. В свое время «Литературная Грузия» сделала себе имя, познакомив русскоязычного читателя с наиболее яркими и смелыми образцами грузинской поэзии, прозы, эссеистики. Да и не только грузинской — многие произведения, годами придавленные прессом московской цензуры, впервые увидели свет в нашем журнале.

Каждый из нас, более или менее причастный к судьбам «Литературной Грузии», помнит, какой ценой давались нам эти публикации, помнит и ту, разделяемую сотнями восторженных читателей радость литературных побед. Парадоксально, но период застоя стимулировал наш профессиональный пафос, а наступившая, столь желаемая демократия привнесла ряд сложнейших проблем.

Теперь, когда свободомыслием никого не удивишь — ни у нас, в Грузии, ни в России, «Литературная Грузия» может и должна сохранить свое доброе имя уже в условиях жестокой конкуренции с огромным количеством увлекательных, ярких и красочных периодических изданий.

Этот сегодняшний фон рождает соблазн увлечения «бульварщиной», скандальными публикациями, подспудной заменой истинной литературы «паралитературой».

Можно с уверенностью сказать, что «Литературная Грузия» в случае подобной метафоры будет недостойна своего имени. Трудные времена мы должны пережить, не изменяя своему призванию и нравственному облику, как бы это не отразилось на тираже и периодичности. Что касается периодичности, то исходя из наших реальных возможностей, предполагается, что со следующего года журнал будет

выходить в квартал раз. Хотелось бы, чтобы он стал своеобразной «визитной карточкой» Грузии — у нас есть писатели, артисты, художники, которыми можно гордиться. Что до оформления, красочности журнала, то тут, конечно же, наши желания пока расходятся с нашими возможностями — единственный в Грузии русскоязычный общекультурный журнал и без цветных иллюстраций, без качественной полиграфии? Увы, до поры мы вынуждены мириться с этим.

Широкий ареал, отражающий не только литературную, но и художественную артистическую жизнь Грузии, постепенно должен превратить «Литературную Грузию» в действительно общекультурный журнал. Более того, грузинская инициатива духовного, политического и культурного единения Кавказа диктует нам расширить сферу наших интересов и, по мере сил, постоянно учитывать также и общекавказские факты культурной и общественно-политической жизни.

Конечно же, наша первейшая задача — широко представлять негрузинскому читателю грузинскую духовную жизнь — неизменно и, независимо от объективных трудностей, мы надеемся достойно продолжить эту благородную традицию «Литературной Грузии» (1997, № 1–6, с. 3–4).

«Толстый» журнал всегда структурно определен. Это обусловлено уже его подзаголовком: общественно-политический и литературно-художественный журнал.

Так, В. Лакшин, напрямую связывая проблему двусоставного единства российского журнала с отечественной традицией, пишет об этой характерологической черте его как своеобразном импульсе, во многом породившем и своего читателя: «Постоянный читатель журнала, подписчик был фигурой совсем иной, чем прежний случайный читатель книг. Открывая каждый месяц *свой* журнал, он получал возможность следить за движением литературы, его начинала интересовать не одна беллетристика, но и научные статьи, и критика — словом, духовная жизнь общества в целом»¹¹. Очевидно, что настойчивое акцентирование структурно-смыслового единства литературных и политико-публицистических страниц журнала обусловлено его стремлением объединить под своим знаменем и новое поколение писателей, и новое поко-

ление читателей, влиять не только на литературную, но и на общественную жизнь страны.

Необходимо помнить, что кроме двусоставного единства, каждая книжка журнала так или иначе однотипно структурирована: «Проза», «Поэзия», «Литературная критика», «Мемуары», «Дневник писателя», «Коротко о книгах», «Без комментариев» и т. д. Конечно, вторая часть журнала может варьироваться, но общий набор рубрик один и тот же. Тип структурирования порой определяет лицо журнала, его направленность, а также изменения направленности, которые чаще всего определяются кардинальными изменениями времени. Так, в «Литературной Грузии» 90-х гг. происходит очевидное усиление политизированности, появляются рубрики открыто социального характера или рассчитанные на личную ответственность пишущего: «К трагическим событиям 9 апреля в Тбилиси», «Памяти погибших 9 апреля», «Трибуна писателя», «Личность и время», «Писатель и история», «Проблемы экологии», «Колонка редактора», «Точка зрения», «Письмо в редакцию», «Из блокнота журналиста», «Страницы истории», «Культура, нравственность, политика», «Реплика», «Обсуждаем острые проблемы» и т. д. Меняет журнал и своих учредителей. В девяностые — это Союз писателей Грузии, Институт грузинской литературы им. Ш. Руставели, Издательство «Литературная Грузия».

Итак, можно рассматривать «толстый» журнал как свертхтекст, если речь идет об определенном отрезке времени, в рамках которого существовало легко управляемое «лицо» журнала, но можно говорить о журнале и как о целостном тексте, когда речь идет об одной журнальной книжке.

Более того, есть смысл сделать и следующий вывод: журнал как текст является единицей литературного процесса; журнал как свертхтекст — явление национальной культуры определенной эпохи. Журнальные книжки «Литературной Грузии» в эпоху «оттепели» и «застоя» были образцами целостного произведения, прочитываемого «от корки до корки», и с безусловностью становились фактом литературного процесса советской эпохи в его оппозиционном варианте. Более того, «Литературная Грузия» классического периода, периода своего

расцвета, была явлением не только грузинской культуры, но культуры поздней советской и частично постсоветской эпох.

¹ *Белинский В. Г.* Собрание сочинений : в 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 253.

² Литературная Грузия (1957–2007) : юбил. сб. / сост. и ред. Заза Абзигандзе. Тбилиси, 2008. С. 3.

³ Новый мир. 1965. № 1. С. 5.

⁴ *Тынянов Ю. Н.* Журнал, критик, читатель и писатель // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 147.

⁵ См.: Литературная Грузия (1957–2007). С. 7.

⁶ *Есенин С.* Собрание сочинений : в 3 т. М., 1970. Т. 1. С. 102.

⁷ *Купина Н. А., Битенская Г. В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994. С. 215.

⁸ Там же. С. 215–221

⁹ Литературная Грузия (1957–2007). С. 4.

¹⁰ *Алиханов С. И.* Журнал «Литературная Грузия» 70-х годов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.alikhanov.livejournal.com/291783.htm> 1/ (дата обращения: 31.07.2015).

¹¹ *Лакшин В.* Писатель, читатель, критик. Ст. 1 // Новый мир. 1965. № 4. С. 223.

2. КРИЗИС КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФАКТ

2.1. Кризис бумажной жизни в литературном изображении, или Литературный человек* в ситуации кризиса

Номинации «бумажный человек» или «бумажная жизнь» фигурируют в литературе в отношении героев, которые так или иначе связаны с бумагой, с книгой — ее производством, чтением или исследованием. Это герои, которые занимаются издательской, писательской, исследовательской, преподавательской, библиографической деятельностью или просто любят читать книги. В саркастическом определении У. Голдинга — это «бумажные людишки», «бумажные человечки»**. Голдинг в одноименном романе выводит в качестве таковых известного писателя и филолога, стремящегося завладеть единоличным правом на издание его биографии. Г. Гессе использует понятие «бумажная жизнь» в новелле «Книжный человек» в отношении страстного читателя, самозабвенно погруженного в жизнь литературных героев. Другие произведения, актуализирующие метафору книжного, бумажного, литературного существования, — это, например, роман уругвайского писателя К.-М. Домингеса «Бумажный дом» (о библиографе и книжном коллекционере) и роман французского писателя Ж.-Ф. Ару-Виньо «Урок

* Номинация М. М. Бахтина.

** Впрочем, оригинальное название романа Голдинга носит вполне нейтральный характер («The Paper Men»), однако саркастический ракурс изображения героев вполне оправдывает уничижительный акцент, сделанный переводчиками романа на русский язык.

непослушания» (о преподавателе литературы). Центральные персонажи этих произведений изображены в ситуации разочарования в подлинности бумажной жизни, все они предпринимают те или иные шаги, чтобы преодолеть кризис своих взаимоотношений с литературой. Как правило, во всех случаях кризис находит свое разрешение в протесте против бумажной жизни, однако содержание кризиса, формы выражения протеста, его результаты и его авторская оценка в каждом произведении сугубо индивидуальны. Сначала остановим внимание на произведениях, в которых бумажная жизнь осмысляется как жизнь неподлинная, а протест против нее изображается как событие, освобождающее героя из-под власти слов, текстов и бумаги, а потом — на произведениях, в которых, наоборот, статус неподлинного получает протестное разрешение кризиса. К первой группе явно относятся произведения У. Голдинга и Г. Гессе.

В автобиографическом, как принято считать, романе У. Голдинга «Бумажные людишки» (1984)¹ в ситуации творческого кризиса изображен автор — известный английский писатель Уилфред Баркли. Ему, собственно, и принадлежит уничижительное определение своих коллег по бумажному цеху: бумажными людишками он называет всех, кто причастен к письму, в том числе себя самого и критиков собственного творчества. Вообще, присутствие филолога, охотящегося за разрешением на доступ к архивам писателя, серьезно осложняет тот кризис, который он переживает. Роман описывает, как на протяжении почти двадцати лет Баркли пытается скрыться от преследований настойчивого и вездесущего профессора английской литературы Рика Таккера. Он колесит по миру, заливая алкоголем тоску по утраченному письму, не всегда даже отдавая себе отчет в том, в какой стране нашел временный приют. Конечно, преследование со стороны Таккера есть лишь внешний мотив скитаний Баркли: его странствия на самом деле есть не что иное, как бегство из тягостной ситуации бесплодного существования. Оттого они носят характер бесцельного, хаотического, бессмысленного кружения по Европе. По замечанию одной исследовательницы, «Баркли находится во власти вечного возвращения»², причем хаос возвращений сам герой осознает как фарс, лишенное смысла топтание на месте: «Я мог бы описать всю свою жизнь как продвижение от одного фарса к другому —

в разных плоскостях, жизнь природного комика, клоуна с красным носом, рыжим париком и штанами, спадающими в самый неподходящий момент»³.

В конце повествования он возвращается в свой, оставленный почти двадцать лет назад дом. Особого смысла это возвращение тоже не имеет, представляя собой очередной виток бессмысленного движения по кругу. Однако именно это финальное возвращение оборачивается для героя пониманием того, что его затянувшийся творческий кризис разрушительно сказался не только на нем самом, но и на его семье: жена Баркли умирает от рака, возлагая на него вину за свою болезнь: «Господи, какая несправедливость, — восклицает она. — Ты пьянствовал, бегал по бабам, врал, хвастался, выставлял себя... я тащила тебя пьяного в кровать, укладывала, укрывала... и получила рак, будто это я пропила всю свою жизнь!»⁴. Герой подтверждает ее слова: «Не для меня ответственность добродетели, жалкий ужас святости! Для меня — умиротворенность и прочность от осознания себя вором!»⁵.

Однако признание собственной вины и низости вовсе не сопровождается состраданием. Сердце Баркли закрыто для каких бы то ни было переживаний, кроме переживаний своего творческого бесплодия. Вместо сострадания он отвечает Лиз рассказом о том, как пытается преодолеть кризис, как все еще надеется на успех и счастье, чем вызывает у своей умирающей жены справедливый гнев и презрение.

Герой надеется, что радикальное решение поможет ему выйти из кризиса и остановить хаос бесцельного существования. Он собирается уничтожить свой архив, причем уже обещанный Таккеру: тот выкупил право обладания им невероятным унижением. Однако Баркли разрывает договоренности и готовит сожжение «бумажного итога своей жизни». И только в этот момент повествования читателю сообщается о том, что книга, которую он читает, есть не что иное, как биография Баркли, написанная им самим. В качестве единственно подлинного свидетельства своей бумажной жизни он решает оставить «честную», как он сам говорит, историю своей писательской и человеческой несостоятельности. Выход из ситуации кризиса он связывает с публичным саморазоблачением, с уничтожением своей бумажной ипостаси, с умиротворением обычного — не пьющего, не унижающего других, не стра-

дающего и не пишущего — человека: «Может, это сделает меня счастливым?» — задает он риторический вопрос, сетуя на то, что бумажная жизнь превратила его в человека, не годного ни на что, кроме «недобровольного сознания» и служения бумаге.

Однако осуществить свои надежды Баркли не удастся: оборванное на полуслове повествование позволяет предполагать, что он был убит Таккером, мечтающим о мести и вожделем быть официальным биографом писателя несмотря ни на что, даже переступив через его труп. Во всяком случае, в последнем абзаце Баркли сообщает о том, что Таккер находится всего в ста метрах от места готовящегося сожжения архива: «Сейчас он прислонился к дереву и рассматривает меня в бинокль. Каким чертом Рик Л. Таккер сумел завладеть га...»⁶.

Отказ от бумажной жизни как неподлинной венчает и сюжет знаменитой новеллы Г. Гессе «Книжный человек» (1918)⁷. Здесь носителем кризиса является истовый читатель, в момент прозрения осознавший самоубийственность добровольного заточения за «книжной стеной». «Я был похоронен, живо похоронен в бумаге», — произносит он, мечтая разорвать оковы бумажного существования и «всем своим существом, кровью и сердцем» вникнуть в жизнь «настоящую», жизнь, бушующую за порогом его библиотеки.

Однако в качестве проводника по миру живых людей и живой жизни герой выбирает несчастную проститутку, не понимающую смысла его просьбы. Ее усталое согласие скорбной нотой завершает притчу о человеке, пытающемся порвать с бумажным существованием. В свете такого завершения новеллы крайне затруднительно говорить о разрешении кризиса: надежды героя производят впечатление очередного самообмана человека, чтением убившего в себе инстинкт понимания реальной жизни.

Таким образом, в этих двух произведениях герой связывает разрешение кризиса с отказом от бумажной жизни как жизни саморазрушительной и разрушающей жизнь других. В обоих случаях на протест возлагаются надежды преодолеть власть бумаги, хотя в обоих произведениях надежды героя не получают повествовательного подкрепления: история человека, пытающегося преодолеть неподлинность книжного

существования, сопротивляется положительному завершению, хотя сам протест изображен в ключе очевидно сочувственной тональности.

Обратимся к текстам, в которых в качестве неподлинного осознается не сама бумажная жизнь, а протест против нее.

В романе Ж.-Ф. Арру-Виньо «Урок непослушания» (1995)⁸ носителем радикального протеста выступает филолог-преподаватель, остро переживающий кризис жизни, посвященной литературе. Основания кризиса бумажной жизни здесь иные, нежели в новелле Гессе: если герой Гессе подменил жизнь читательскими переживаниями, то герой французского романа, как представляется ему самому, вообще отказался от живой жизни, подчинившись высокой этике классической литературы. В минуту кризиса он решает «подавить в себе моралиста», «раз и навсегда уничтожить стену из слов, которую он воздвиг между собой и своей жизнью», «выдраться к свободе»⁹. Это решение осуществляется, как и в предыдущих случаях, с помощью бегства из собственного дома, сакральный центр которого составляет библиотека.

Как и в притче Гессе, герой в попытках разрешения кризиса бумажной жизни обращается к женщине: он уходит из семьи к любовнице, образ и место жизни которой представляются ему воплощением живой жизни. «Вот что было ему нужно: грязный многолюдный квартал, где всегда шумно и пахнет пряностями, эротическое противоядие от строгого торжественного покоя книг, в котором ему раньше было так уютно», — так обосновывает герой свой побег¹⁰. Однако проект сопротивления литературе тут же демонстрирует свою иллюзорность: герой понимает, что новый жизненный сюжет «тоже взят им из книг», а именно «позаимствован у Генри Миллера»¹¹.

Но и переориентированные по Миллеру ожидания не оправдывают надежд героя на свободу: жилище новой возлюбленной («убогое и запущенное»), ее образ жизни, ее отношение к столь значимой для героя ситуации ухода из семьи («Ты рехнулся») оказываются совершенно не соответствующими его «героической» претензии преодолеть моральную власть высоких текстов. Пережив карнавальное развенчание, герой бежит и отсюда. Однако вернуться в прежнюю жизнь, осященную высокими литературными иллюзиями, он не может: в акте злого бегства герой теряет ключи от квартиры. Возвращение в библиотеку, на

которую он ранее возлагал вину за ценностный подлог, а еще раньше — надежды на подлинность, оказывается невозможно. Потеря ключей — деталь более чем символичная: провозглашая бунт против литературы, герой Арру-Виньо лишается всяческих экзистенциальных опор, но при этом вовсе не становится объектом авторского сочувствия. Трагическая концепция героя, намечавшаяся в начале повествования, в финале находит откровенно комическое разрешение: пытаясь взять реванш, герой отыгрывается на таксисте, представляясь налоговым инспектором. Потребность в мстительном разрушении чужих иллюзий еще более выдает в нем то цитатное, иллюзорное сознание, которое и является в романе предметом иронического разоблачения. Причем крах терпят как иллюзии литературные (вера в литературу как сферу опыта), так и иллюзии антилитературные (попытка преодоления власти литературы). Итак, в изображении французского романиста книжный человек в бунте против литературы терпит жалкое поражение. Кризис остается неразрешимым, так как сами его основания в рамках данного романа расцениваются как проявление творческой несостоятельности героя.

Самую радикальную форму протеста против бумажной жизни находим в романе К.-М. Домингеса «Бумажный дом» (2002)¹². Герой романа последовательно переживает два кризиса: первый связан с разочарованием в любви, второй — с разочарованием в бумажной жизни. Любовный кризис, повествовательно в романе не развернутый, герой пытается разрешить через любовь к книгам: он воображает себя любовником своей библиотеки, надеясь в отношениях с ней найти утешение, избыть скорбь несостоявшейся любви к женщине.

При этом Байэр не просто замыкается в библиотеке, он предоставляет книгам все пространство своего дома, посвящая заботе о них все силы своей души. Свое абсолютное выражение любовь Бауэра к книгам находит в изобретении им особого способа каталогизации библиотеки. В основе библиографического изобретения героя — принцип учета смысловой связи между книгами и отношений между авторами, т. е. принцип учета привязанностей или неприязни, заимствований или конфликта, стилевой близости или полемики. «К примеру, он не решался поставить книгу Борхеса рядом с томиком Гарсиа Лорки, которого аргентинец называл “профессиональным андалузцем”. Не мог по-

ставить произведения Шекспира вместе с трагедиями Марло, принимая во внимание коварные взаимообвинения в плагиате между этими авторами, хоть из-за этого ему пришлось нарушить серийную нумерацию томов своей коллекции. И, конечно, книга Мартина Эмиса не могла стоять рядом с книгой Джулиана Барнса после того, как эти двое друзей поссорились, а романы Варгаса Льосы не могли находиться рядом с Гарсией Маркесом»¹³. Предполагая на основе каталога расставить книги в соответствии с идеей привязанностей, герой стремится обеспечить комфорт «душам» книг, освободить их от бремени нежелательных отношений.

По ходу действия становится понятно, что герой ждет от своей библиотеки ответных чувств: книгам он приписывает человеческую потребность в понимании, диалоге, ответной благодарности. Об этом свидетельствует целый ряд очевидно болезненных, почти гротескных жестов героя. Так, повествователь становится свидетелем того, как Бауэр ужинает в обществе «чудесного издания» «Дон Кихота», располагая его на книжной подставке напротив себя и предлагая ему бокал изысканного вина. «Еще более странное откровение» явилось одному из гостей Бауэра, обнаружившему в спальне хозяина книги, тщательно разложенные на кровати так, «что они воспроизводили все объемы и контуры человеческого тела»¹⁴.

Однако случай не позволяет осуществиться надеждам героя на взаимность со стороны библиотеки: из-за падения свечи каталог безвозвратно гибнет в огне. Потеряв каталог, герой мучительно пытается разорвать узы с библиотекой: после пожара он продает дом и вывозит библиотеку на песчаный морской пляж, где, «онемев от собственной жестокости», строит из книг дом, скрепляя тома цементом. Кризис бумажной жизни герой пытается преодолеть посредством мстительного акта уничтожения библиотеки, возведения памятника своим бумажным иллюзиям (подобно тому, как прежде он возводит библиотеку — памятник своим любовным иллюзиям).

Форма бунта — кладка стен из книжных томов — противоположна библиографической идее героя: она отменяет принцип привязанностей, «отвратительно связав цементным раствором» книги, которые, по мысли Бауэра, должны были страдать от соседства друг с другом.

Утрата иллюзий, оскорбление случаем сокровенного замысла повлекли за собой желание «освободиться из заточения» бумажной жизни, не оправдавшей надежд.

Однако жестокая расправа не способствует разрешению кризиса. Осуществив проект освобождения, герой не обретает удовлетворения: «заглушить зов книг» герою так и не удалось. Власть библиотеки оказалась сильнее горечи разочарования в ее утешительных возможностях. На просьбу своей возлюбленной вернуть некогда подаренный ему роман Дж. Конрада «Теневая сторона» Бауэр, не раздумывая, откликается разрушением бумажного дома: с помощью кувалды он ищет нужную книгу, пытаясь вспомнить, в каком месте отштукатуренной стены та находится, и надеясь на то, что книга «ответит ему вибрацией в подушечках пальцев»¹⁵. Построенный из книг дом так и остается для героя библиотекой, заглушить зов которой оказывается не в состоянии даже жестокая обида. Проект освобождения из заточения библиотеки, таким образом, также терпит свое поражение, подобно тому как ранее потерпел свой провал проект утешения в ней.

Итак, мы рассмотрели повествования, посвященные усилиям преодолеть кризис бумажной жизни. Конечно, проанализированного числа текстов недостаточно для уверенных обобщений, однако заметные сходства в изображении книжного человека, переживающего кризис, позволяют сделать некоторые выводы.

Во-первых, ни в одном из произведений кризис не обрел своего разрешения: протест против бумажной жизни, как бы он не расценивался в произведении (как попытка освобождения от власти бумаги или как преступление против литературы), нигде не достигает тех целей, которые возлагает на него герой, нигде не получает своего удовлетворительного завершения. Кризисное состояние определенно осмысливается во всех произведениях как трагическое, подрывающее экзистенциальные основы существования книжного человека (причем не важно, в какой модальности тот описан — сочувственной, как у Домингеса и Гессе, или разоблачающей, как у Голдинга или Арру-Виньо).

Во-вторых, сходными оказываются основания кризиса у всех книжных героев. Это противопоставление живой жизни и жизни в литературе. Каждый из привлеченных нами героев свою действительную жизнь,

жизнь в мире других людей рассматривает как недостаточную, неполноценную или чреватую разочарованиями и жестокими обидами. Так, для Баркли, героя Голдинга, писательство есть оправдание жизни, литература для него выше всего остального — чувств, связей, обязательств. На этой почве и возникает его бесчувствие к страданиям близких, желание к унижению других и бесконечно длящийся кризис.

Книжный человек Гессе противопоставляет мир книг реальному миру на том основании, что мудрость сосредоточена в книгах и тратить время на общение с живыми людьми нелепо, гораздо «правильней общаться с благороднейшими умами человечества».

Преподаватель литературы в романе Арру-Виньо также противопоставляет литературу (как сферу высокого опыта) жизни (как сфере профанной практики), привычно подчиняя свое существование моральным требованиям классических текстов.

Бауер, герой Домингеса, выбирает служение книгам в качестве компенсации любовной травмы, отказываясь дарить свои чувства реальной женщине и адресуя их бесчувственной (как потом оказалось) библиотеке.

Думается, что подобная романтизация литературы, письма, чтения и лежит в основании переживаемых этими героями кризисов: жизнь оказывается сильнее их книжных иллюзий, принуждая каждого из них признать свое поражение.

Данное наблюдение подтверждается обращением к таким писателям, которые не противопоставляли жизнь литературе, не присваивали литературе качества оправдания или осуждения жизни. Здесь сразу вспоминается Кафка, который, будучи малоспособен к социальным отношениям, целиком и полностью отождествлял себя со своим письмом: «Я весь литература». Хотя все нехудожественные рукописи Кафки (письма и дневники) исполнены жалобами на необъяснимые остановки в письме, вряд ли в них следует искать проявления творческого кризиса (хотя биографы и исследователи Кафки используют это слово, например, Клод Давид). Думается, что правильнее объяснять эти трудности не проявлениями творческого кризиса, а особыми качествами кафковского письма: как писал Э. Канетти, его творчество продолжается от того, что ставит себя под сомнение, оно имеет «цвет бессилия». Его исключительный источник — неверие в свои силы, но не противопоставление

творчества жизни¹⁶. Кризис же, как представляется, есть неотъемлемый элемент творческого процесса, противопоставляемого живой жизни на тех или иных основаниях. То же самое следует сказать и о чтении, когда оно выбирается как альтернатива отношениям с другими людьми. Причем, повторим, в повествовательной литературе эта ситуация, когда «кроме чтения* некуда пойти» (как говорит подпольный человек Достоевского), ибо все представляется ниже и глупее искусства, своего положительного разрешения не находит.

¹ Голдинг У. Бумажные людишки : пер. с англ. М., 2001. 256 с.

² *Стовба А. С.* Специфика композиции романа У. Голдинга «Бумажные людишки» // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія ; вип. 47. 2006. № 727. С. 123–126.

³ Голдин Г. Бумажные людишки. С. 61.

⁴ Там же. С. 236.

⁵ Там же. С. 238.

⁶ Там же. С. 250.

⁷ Гессе Г. Книжный человек / пер. с нем. А. Науменко // Гессе Г. Магия книги. М., 1990. С. 52–55.

⁸ *Арру-Виньо Ж.-Ф.* Урок непослушания / пер. с фр. Н. Кулиш // Иностр. лит. 2002. № 6. С. 3–80.

⁹ Там же. С. 15.

¹⁰ Там же. С. 63.

¹¹ Там же.

¹² *Домингес К.-М.* Бумажный дом / пер. с англ. А. Коробенко. М., 2007. 157 с.

¹³ Там же. С. 78–79.

¹⁴ Там же. С. 84.

¹⁵ Там же. С. 156

¹⁶ *Канетти Э.* Диалог с жестоким партнером // Канетти Э. Человек нашего столетия : пер. с нем. М., 1990. С. 56–57.

* И, добавим, кроме письма.

2.2 «Сюжет творчества» в повести Дины Рубиной «На Верхней Масловке»

Своеобразие произведений Д. Рубиной определяется постоянством проблемных комплексов, сохраняющих свою значимость на протяжении всего зрелого творчества писательницы. Среди этих комплексов доминирующую роль играет процесс национальной самоидентификации, который, в свою очередь, очень часто репрезентируется посредством «сюжета творчества». Востребованность последнего в творчестве Д. Рубиной обусловлена значимостью для него тенденции «нового биографизма», широко представленной как в современной русской литературе в целом, так и, в особенности, в эмигрантском творчестве русских писателей.

«Сюжет творчества» складывается преимущественно в построссийской прозе Д. Рубиной, причем сохраняет актуальность в рамках практически всех жанровых стратегий, используемых писательницей, начиная от стратегии травелога и заканчивая романной стратегией. В абсолютном большинстве случаев он характеризуется строгой функциональностью, позволяя либо выстроить национальную концептосферу («Джаз-банд на Карловом мосту», «Холодное лето в Провансе»), либо решить проблему национальной самоидентификации («Вот идет Мессия!»). Исключения составляют роман «На солнечной стороне улицы» и повесть «На Верхней Масловке», где «сюжет творчества» не просто эксплицирован, составляя основу сюжетного полотна, но и напрямую реализует концепцию творчества, характерную для Д. Рубиной.

Концепция творчества выстраивается через решение двух антиномий «творчество — жизнь» и «творчество — игра», каждая из которых укоренена в традиции, но получает в произведениях писательницы оригинальное решение. В отношении первой антиномии Д. Рубина акцентирует внимание, с одной стороны, на обязательности взаимопроникновения составляющих: попытка обособить творчество на любых основаниях ведет к его утрате, а точнее, к предательству собственного дара и нередко оборачивается либо личностным кризисом, либо даже личностным крахом.

С другой стороны, при всей взаимопроницаемости границы творчества должны оставаться незыблемыми, попытка «перелить» творческую энергию в жизнь или сублимировать ее оборачивается активизацией игровой составляющей творческого начала, которая в отличие от собственно энергии творчества характеризуется полным отсутствием этического содержания и внутренних границ, подверстывая под себя личностное начало самого творца.

Подобная ситуация эксплицирована в романе «На солнечной стороне улицы»; поляризация образов Кати и Веры Щегловых происходит именно по этому принципу. Объективная невозможность реализовать свой творческий потенциал, обусловленная системой внешних обстоятельств, определяемых трагедией истории (революция, ленинградская блокада), которая нарушает историю родовую, и вызываемый ею конфликт героини и жизни приводят к перетеканию творчества в криминальную игру, следствием которой становится обесценивание и жизни, и творчества.

Здесь особую значимость приобретает та концепция творца, которая с особой открытостью репрезентирована в творчестве Д. Рубиной последнего десятилетия, а точнее в трилогии «Люди воздуха», где «сюжет творчества» становится способом реализации национальной концептосферы. Писательница активно использует потенциал традиционной романтической формулы творчества, сводимый к представлению о существовании деструктивной доминанты, преодоление которой обеспечивает подлинную самоидентификацию художника. По справедливому замечанию Д. Зияндиновой, «внутренним сюжетом трилогии выступает борьба человека-«демиурга» с Богом, кумулятивным выражением которой предстает история борьбы Иакова с «Некто». <...> Единым... для всей трилогии выступает характерное для них (главных героев трилогии. — Т. Б.) стремление создавать альтернативную реальность, «могучую волю к постоянному созиданию своего магического мира», и в то же время как поединка со своей гениальностью в свете скрытой в подобном даре деструктивности, ведущей к осознанию необходимости ограничения своего дара, к признанию себя не демиургом, подобно Богу, а лишь его «марионеткой» («...Платон называл человека божьей марионеткой и говорил, что у него тоже много нитей — добрые

побуждения, дурные побуждения... Но подчиняться стоит только “золотой нити” разума...” и последующему обретению своего “Я”»¹.

И в романе «На солнечной стороне улицы», и в повести «На Верхней Масловке» Д. Рубина традиционно выстраивает единую сюжетную схему, основу которой составляет принцип удвоения; в романе он представлен на структурном уровне посредством проникновения в романную стратегию тенденции «нового биографизма» (в этом смысле «На солнечной стороне улицы» вполне соответствует раннему варианту романной стратегии, сближаясь, например, с романом «Вот идет Мессия!»), в повести данный принцип реализуется на образном уровне, формируя систему зеркальных образных пар: Анна Борисовна — Петр Авдеич, Борис — Нина, тем самым предвосхищая поздний вариант романной стратегии, характерный, например, для трилогии «Люди воздуха».

Активное обращение к тенденции «нового биографизма» в раннем построссийском творчестве Д. Рубиной объясняется доминированием проблемы национальной самоидентификации, включающей в себя в определенной степени момент личностной самоидентификации². Именно поэтому столь актуальным становится вариант, предполагающий усвоение сюжетной модели, восходящей к романтической традиции, но полностью реализующейся уже в рамках символизма. Этой моделью становится взаимодействие творца с результатом собственного творчества, что обеспечивает многомерность решения заявленной проблемы.

В этом смысле особый интерес представляет соотнесение романов «Вот идет Мессия!» (1996) и «На солнечной стороне улицы» (2006). Если в первом случае «сюжет творчества», основу которого составляет взаимодействие сюжетных линий писательницы N, реализующей тенденцию «нового биографизма», и Зямы, представлен достаточно опосредованно, то в последнем романе он уже явно эксплицирован. Подобное различие объясняется тем, что в первом случае проблема национальной самоидентификации необычайно остра и две сюжетные линии, при всем том, что ни одна из них не является открыто идилличной, демонстрируют разные уровни решенности данной проблемы. Для писательницы N процесс национальной самоидентификации незавершен,

свидетельством этого становится вычленение темы «русского Израиля» и преимущественная идентификация героини через интеллигентский дискурс, тогда как для Зямы, образ которой воплощает творческий опыт самой писательницы N, этот процесс не только завершен, но собственно никогда и не был проблематизирован, она с самого начала способна к транслированию национального дискурса (косвенным свидетельством этого оказывается именно тождество со своим дедом, выступающим в роли носителя национального дискурса).

В последнем же романе преодоление эмигрантского комплекса для самой писательницы уже произошло, демонстрацией этого становится особый характер реализации тенденции «нового биографизма», включающего в себя не просто мотив прощания с прошлым, но и настойчивое акцентирование мотива смерти прошлого, полного его уничтожения, свидетельством чего становится как содержательное, так и формальное решение урбанистического кода. Поэтому принцип взаимодействия двух сюжетных линий несколько изменяется; при гораздо более сильной экспликации отношений творца и его творения (Дина и Вера) моделирующая функция относительно второй героини оказывается достаточно разветвленной, соединяя творческий и национальный проблемные комплексы. Д. Рубина впервые столь полно обращается к излюбленному ею в произведениях последнего десятилетия образу художника. В данном романе специфика его мировосприятия становится способом окончательного завершения русской темы, которая затем будет появляться в творчестве писательницы уже не в драматической, а в фарсовой аранжировке («Синдикат»). В более поздних произведениях образ художника уже вполне открыто вовлечен в конструирование национального дискурса Израиля.

Своеобразие решения «сюжета творчества» в романе «На солнечной стороне улицы» определяется его удвоением; при единстве концепции образа творца характер ее репрезентации в сюжетной линии Дины и Веры оказывается различен. В отношении линии Веры Щегловой Д. Рубина использует достаточно частотную в своем творчестве жанровую модель семейной хроники, интерпретируемую в тех же самых рамках, характерных, например, для Л. Улицкой и в какой-то степени составляющих специфику женской прозы. В этом случае обязательный

тандем родовой истории и общего исторического нарратива сводится к деструктивной роли последнего, и разрешением данного противостояния становится активизация архетипических схем, реализуемых преимущественно посредством родовой мифологии. Свидетельством ее присутствия и утверждением очищающей силы выступает беседа Веры с ленинградской соседкой Щегловых, не только проясняющая истоки рода, но и обеспечивающая героине понимание трагедии матери.

Сюжетная линия Дины выстраивается иначе, ее основу составляет традиционное для «нового биографизма» фрагментарное повествование, создающее иллюзию фактологичности и документальности, причем выбор эпизодов в романе Д. Рубиной настойчиво формирует принцип случайного «припоминания» и лишен внешней обоснованности. При этом неизменно акцентируется мотив встречи Дины и Веры, практически полностью исключенный из общего смыслового поля взаимодействия творца и результата его творчества, выстроенного еще в романтизме и сохраняющего свою значимость на протяжении первой половины XX в.

Образ Веры становится в романе воплощением квинтэссенции «русского опыта» самой писательницы, одновременно выступая и как вариант его «остранения» от русской почвы, переключаясь в этом смысле с подчеркнуто мифологической природой ташкентского «топо-текста». В этом случае особую роль начинает играть акцентированная фрагментарность «текста» Дины, переключаясь со стремлением Веры запечатлеть в своих работах карнавал жизни. Множественность голосов, рассказывающих об уже исчезнувшем Ташкенте, оказывается внутренне синонимична множественности лиц на картинах Веры, его проявляющем, создавая эффект отражения вербального в визуальном. Подобное удвоение может рассматриваться как фиксация все того же процесса «остранения», когда лица превращаются в утихающие голоса, тем более что включение водной метафоры, поддерживающей представление о Ташкенте как городе-призраке, уходящем под воду, связывается не только с метафорическим определением вод памяти, дарующих забвение, но и с библейской символикой Исхода, с которой неизменно соотносится в произведениях Д. Рубиной осмысление репатриации.

Иными словами, в «тексте» Дины «сюжет творчества» строго функционален и ориентирован на репрезентацию процесса национальной самоидентификации. В сюжетной линии Веры он относительно самодостаточен и связывается с гендерной проблематикой. Вера и ее мать соотносятся не только в творческом контексте, но и в контексте гендерной состоятельности. При этом Катя Щеглова обречена реализовывать навязанную историческим временем неправильную гендерную роль. Гибель брата, обрекая ее на одиночество во время эвакуации в Ташкенте, порождает компенсаторную модель женщины, полностью контролирующей свою судьбу; театральная же природа героини превращает ее в вариант наркодиллера, отвергающего все личные привязанности. Отрицание семьи, столь устойчивое для Катя и столь же несопоставимое с рассказом соседки о ее ленинградской семье, становится защитной реакцией на детскую травму одиночества и покинутости, перерастающую в страх перед жизнью, который, в свою очередь, провоцирует желание героини «проиграть» ее по-своему. В конечном итоге страх перед жизнью обуславливает деформацию творческого дара, его вырождение.

В отличие от образа матери образ Веры с самого начала романа вписан в систему гармоничных гендерных отношений, во всяком случае гармоничных в контексте рубиновского творчества. Данную систему образуют модели мужчины-наставника и мужчины-мужа / любовника. Первая модель реализуется в образах Миши и Стаса, вторая — в образе Леонида, причем каждый из героев включается (вместе с Дитером) в развитие «сюжета творчества» Веры. Этап взросления героини подчеркивается архетипическими аллюзиями, возникающими в отношении Стаса, физический изъян которого (костыли наряду с развитой грудной клеткой) вызывает у Веры ассоциации с кентавром, что, в свою очередь, отсылает к наставничеству Хирона. Дитер и Леонид внутренне соперничают в своем отношении к творчеству героини. Дитер — журналист, написавший первую серьезную рецензию о картинах Веры, сумевший сформулировать ее творческое кредо, способствует рассиванию произведений художницы. Леонид же, выступая в качестве коллекционера картин единственного художника, собирает проданные полотна Веры, возвращая ей тем самым чувство утраченной целостности. Встреча в Майами с ленинградской соседкой Кати достраивает это

ощущение целостности, замыкая в круг родовую историю героини и даря ей освобождение от прошлого.

«Сюжет творчества» в повести «На Верхней Масловке», в том числе и в связи с тем, что относится еще к российскому периоду творчества Д. Рубиной, также лишен характерного для более поздних произведений открытого сопряжения с национальным дискурсом и, соответственно, ориентирован на решение собственно проблем творчества. Здесь, как и всегда, концепция творчества выстраивается через антинормии «творчество — жизнь», «творчество — игра». Образные пары (Анна Борисовна — Петр Авдеич, Борис — Нина) демонстрируют соотношенность с образом реализованного/нереализованного художника именно по принципу их отношения к жизни.

Традиционно для произведений Д. Рубиной в повести проговаривается совокупность фактов, объясняющих страх героев перед жизнью и создающих подобие психологического каркаса образа: для Петра Авдеича — это события детства, для Нины — драматическая история ее развода. Однако именно этот аспект психологизации образов носит условный характер и скорее вписывается в горизонт читательских ожиданий, чем действительно становится способом прорисовки характера героев. В гораздо большей степени эту роль берет на себя повествовательная структура, прежде всего разность организации ретроспективных планов. Личное повествование в ретроспекции Анны Борисовны не только акцентирует возраст героини, но и подчеркивает безусловную целостность и завершенность ее личности. Безличное повествование в ретроспекции Петра Авдеича высвечивает внутреннюю конфликтность героя, определяемую его положением не субъекта, а объекта процесса жизни.

Страх перед жизнью оборачивается не только личностным, но и творческим крахом, в отношении Нины и Саши, дочери Анны Борисовны, выливающимся в бесплодные попытки сублимировать творческую энергию посредством чужого творчества (Нина — переводчик, Саша — искусствовед). В отношении же Петра Авдеича этот путь с самого начала повести обозначается как невозможный; герой пытается устроиться на место заведующего литчастью в театр и попытка оборачивается неудачей. В противовес Нине и дочери Анны Борисовны

нереализованность творческой энергии Петра Авдеича раскрывается как творческий кризис, который может быть преодолен только через преодоление страха жизни.

Вся структура повести, традиционно для Д. Рубиной характеризующаяся многомерностью повествовательной организации, направлена на раскрытие дихотомии «художник / человек»; причем акцентирование позитивного «человеческого» имиджа неизменно оборачивается либо угасанием, либо купированием творческого дара. В этом смысле Д. Рубина обыгрывает романтический образ художника, одновременно эксплуатируя пушкинский концепт творца (Моцарт и Сальери).

Сюжет повести, построенный как раскрытие загадки Петра Авдеича, предполагает вычленение системы точек зрения на героя, прежде всего Нины и Анны Борисовны, дополняющейся точками зрения Бориса, Севы и т. д. При этом путь постижения и окончательный итог, к которому приходят героини, оказывается различным. Нина перебирает все стереотипные варианты, могущие связывать немолодую женщину и молодого мужчину. Постепенно система стереотипов, формирующих в ее сознании образ альфонса или приживалки, сменяется пониманием подлинной жизненной сути героя, которая, скорее, укладывается в образ благородного рыцаря.

Однако при всей правомерности подобного соотнесения «загадка» Петра Авдеича остается неразрешимой и дополняется размышлениями Анны Борисовны по его поводу, констатирующими именно ситуацию недоволопщенности, основой которой становится «перетекание» творчества в жизнь. Отражением последнего выступает педальирование в отношении Петра Авдеича «истерического дискурса» героев Ф. М. Достоевского, причем если в экранизации К. Худякова «истерический дискурс» является отсылкой к одному из значимых кодов, реконструирующих и одновременно переосмысляющих гендерную модель «старуха — молодой человек» (имеется в виду код «Преступления и наказания», актуальный так же, как и код «Пиковой дамы»), то в повести Д. Рубиной акцентирование данного дискурса оказывается отражением того процесса театрализации, который поглощает героя. Свидетельством этого являются отношения Петра Авдеича с Аллочкой, Розой и отчасти даже с Ниной.

Наиболее же показательным в этом плане становится характер его общения с Анной Борисовной. Ее диалоги с Петром Авдеичем достаточно резко отличаются от внутренних монологов героини, лишенных открытой эмоциональности и экспрессии. Как следствие этого возникает эффект одновременной включенности и «остраненности» от жизни, который в конечном итоге и оказывается абсолютным проявлением творческого видения. В этом героиня сближается с образом Веры Щегловой, которой двойное видение позволяет увидеть внутреннюю карнавальность жизни и созерцать ее, погружаться в нее, не будучи ею поглощенной.

Именно такое видение определяет специфику этичности творца, не вполне сопоставимую с традиционным вариантом. Образ благородного рыцаря, который в итоге открывается Нине при попытке разгадать «загадку» Петра Авдеича, предстает скорее как роль, усвоенная и исполняемая героем. Восприятие жизни как театра способствует выбору роли, при этом учитывается случайное стечение обстоятельств и абсолютизируются детские комплексы самого персонажа (защитная реакция у Кати Щегловой, недополученная забота у Петра Авдеича). Этика творца в отличие от ролевого поведения лишена даже малой доли ситуативности, она представляет собой восходящий к романтической традиции абсолютный закон, ограничивающий героя и связанный в основном не столько с проявлением нравственности и морали, сколько с представлением о собственных демиургических возможностях.

Однако ее обретение обязательно связано с преодолением страха жизни, проявлением которого у Петра Авдеича становится творческий кризис. Традиционно Д. Рубина обыгрывает систему устоявшихся литературных мотивов, ставших уже практически штампами: мотивы покорения столицы и возвращения на родину. Первый мотив предстает в мелодраматическом ключе, создавая устойчивую мелодраматическую канву, свойственную практически всем произведениям писательницы.

Второй мотив также эксплуатирует существующий круг смыслов, прежде всего возвращения к самому себе; причем финал повести строго маркирует границу между творчеством и жизнью. Опять же типично для Д. Рубиной это раскрывается через цитацию, фраза Карамзина «Пора гасить свет...» звучит из уст и Анны Борисовны, и Петра Авде-

ича. При этом в первом случае она не только акцентирует процесс угасания героини, но и задает четкую соотнесенность с семантикой жизни, становясь практически буквальной реализацией карамзинской фразы: «Пора гасить свет, но для чего сердце не теряет желаний с потерей надежды?» В отношении же Петра Авдеича драматическое звучание цитаты редуцируется, уступая место символике обновления.

Разность звучания цитации подчеркивается даже на синтаксическом уровне; хотя и в том, и в другом случае цитата вписывается в контекст размышлений героев с помощью противительных конструкций, но их смысловое наполнение оказывается совершенно различным: «Нужно было умирать... Пора, пора гасить свет в самом деле, и она спокойно повторяла себе: нужно умирать, довольно валять дурака, наглая старуха; но тонкая, страстная, уже прерывистая мука жизни цепко держала ее сознание, заставляя радоваться каждому мгновению уходящего бытия» и «“Пора гасить свет...” — читал он, а за окном весна раскручивала бешеный зеленый маховик: летели опрокинутые в воду деревья, пьяно и грозно бил ветер в приспущенную раму окна; “Пора гасить свет...” — читал он, а в небе на бороздах свежеспаханных облаков высился горный ослепительный замок, и поезд оползал его подножие зеленым удавом; “Пора гасить свет...” — твердил он, всем существом вбирая глубину синих просветов в белых грядках наверху; “Пора гасить свет, но для чего сердце не теряет желаний с потерей надежды?”». Примечательно, что каждый из героев в этот момент становится сопричастен мотиву вознесения, однако буквальность звучания данного мотива в образе Анны Борисовны оттеняется в образе Петра Авдеича семантикой прорыва творческого дара, выхода из творческого кризиса, которая одновременно разделяет и соединяет творчество и жизнь, обеспечивая герою эффект двойного видения.

¹ Зиятдинова Д. Д. «Иаковский код» в трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2014. № 4. С. 181.

² См. об этом подробнее: Бреева Т. Н. «Новый биографизм» в современной русской литературе // Вестн. ТГГПУ. 2012. № 4. С. 14–17.

2.3. Тиражирование речевых стереотипов как форма творческого кризиса*

Многочисленные филологические интерпретации феномена художественности¹ при всех различиях сопровождаются наличием одного общего признака — инаковости/оригинальности/уникальности. Художественное произведение — результат творческой деятельности автора, отмеченный печатью креативной речевой индивидуальности. Эстетическая установка писателя на речевое творчество, «созидательная смелость» (А.С. Пушкин) автора обуславливают эффект неповторимости. В границах оппозиций «повторимое — неповторимое», «автоматическое — креативное» маркированными оказываются правые члены. Художественность предполагает «повышенное, интенсивное переживание самой языковой формы»², характеризуется «особым вектором употребления языка»³, «установкой на эстетически значимое творчество»⁴, которое, в свою очередь, проявляется в преднамеренном отборе тех, а не иных средств языка, их преобразовании, а также словесных изобретениях автора. Отобранные, преобразованные средства языка, речевые новации служат для воплощения художественной идеи, эстетической задачи и сами по себе обладают эстетической ценностью, маркируют речевую манеру, являются визитной карточкой писателя. Отсутствие в речевой ткани текста средств, выступающих как результат речевого творчества, которое предполагает использование языка как системы возможностей, — свидетельство кризиса.

Состояние творческого кризиса испытывает не только отдельная языковая личность. Творческий кризис может характеризовать литературный процесс в целом. По точному замечанию Ю. М. Лотмана, «искусство все время застывает, уходит в неискусство, опошляется, тиражируется, становится эпигонством... И эти разнообразные виды околорискованности могут имитировать искусство высокое... заказанное “сверху” или заказанное “снизу” или “сбоку”. Но они всегда имитация»⁵. Имитация высокой

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант 15-04-00239 а «Национальные базовые ценности и их отражение в коммуникативном пространстве провинциального города: традиции и динамика».

литературы, массовое тиражирование литературы эпигонской — особая черта литературного процесса современности. Беспринципность «едящих из рук режима приспособленцев»⁶ — советских писателей, выполнявших заказ «сверху», — сменилась беспринципностью писателей-приспособленцев, выполняющих заказ «снизу», потакающих невзыскательным вкусам массового читателя. В борьбе двух противоположных тенденций — к использованию готовых воспроизводимых выражений» и к «индивидуальности, уникальности»⁷ преимущество оказывается на стороне первой тенденции, предполагающей автоматическую реализацию общезыковых элементов.

Масштабность тиражирования готовых речевых структур в текстах, неизменно рекомендуемых ведущими издательствами России как «литературно-художественные», коммерческий успех этих текстов, свидетельствующий о безусловном читательском спросе, — все это позволяет рассматривать тиражирование готовых речевых структур как форму проявления творческого кризиса русской художественной литературы. В дихотомии «повторимое — неповторимое» сегодня побеждает повторимое.

Повторяемость речевых структур неизменно приводит к стереотипности, которая подавляет стилистическое своеобразие текста. В текстах массовой литературы, которые привлекаются для специального анализа, обращают на себя внимание авторские самоповторы разных видов. Отметим некоторые из них.

Так, М. Брикер в романе «Жёлтый свитер Пикассо» для изображения специфической эмоциональной речеповеденческой реакции персонажа отбирает глагол *хихикать* ('смеяться тихо или исподтишка, со злорадством'). «Хихикает» не только юная Алечка, но и зрелая женщина — француженка Мишель; «хихикает» художник Ван Ваныч и строгий следователь:

...Алечка, глупо *хихикая*, разглядывала себя в зеркале примечной; — Мы как из инкубатора сбежали, — *хихикнула* Аля; — Клим умрет от разрыва сердца, — возбужденно *хихикнула* Алечка; Мишель *хихикнула*, поднялась, отряхнула пальто; — ...вы же пейзажист, — *хихикнула* француженка; — Да, пейзажист и горжусь этим, — под-

твердил Ван Ваныч и тоже *хихикнул*; — [я] не выберусь отсюда без автокрана, — пояснила Елена Петровна и опять *хихикнула*; — Елена Петровна [следовательно] кивнула и глупо *хихикнула*; — Да не смотрю я на тебя!.. — возмущился Клементий и *хихикнул* (*М. Брикер. Жёлтый свитер Пикассо*).

Вырабатывается формула: прямая речь + слова автора, включающие глагол *хихикнул(а)*. Совершенный вид акцентирует непосредственность, сиюминутность эмоциональной реакции, оглуляющей персонажей — независимо от их гендерной, возрастной, национальной принадлежности. Возникает эффект «нулевой степени письма»⁸: характерологичность отдельного персонажа не маркируется, воспроизведенные технологически речевые партии «отмечаются абсолютной однородностью»⁹. Как показывают специальные исследования, «нулевая степень письма» характерна не только для массовой литературы¹⁰.

Технологическое внедрение формульного речевого звена нередко охватывает корпус текстов одного автора. Например, портретные зарисовки в романах А. Марининой структурируются в соответствии с формулой: существительное лица (имя собственное или нарицательное) + три однородных атрибутивных характеризатора:

Играющий того самого пресловутого Зиновьева актер по фамилии *Арцеулов, крупный, вальяжный и неторопливый*, невозмутимо пожал плечами; Стоя на крыльце, она смотрела на приближающегося *Чистякова*. Господи, какой же он *красивый! Седой, широкоплечий, длинноногий...*; Дмитрий *Леоничев*, пятидесятилетний владелец пусть не огромного, но всё-таки бизнеса, *красивый, холёный, успешный*; Эта *девушка, красивая, хрупкая, нежная...*; Одним из первых вышел молодой *мужчина, светловолосый, стройный, очень симпатичный*.

Варируется данная инверсивная структура с помощью увеличения членов однородного ряда, включения в этот ряд причастного оборота. Например: *Владимир Игоревич Бережной, высокий, стройный мужчина с длинными ногами, широкими плечами, густыми, красиво поседевшими волосами и аккуратной бородкой, стремительно поднялся им навстречу*.

Сохранение инверсии не способствует созданию стилистического эффекта. Напротив, штрихи к портрету разных персонажей воспринимаются как однотипные. Схематизм препятствует индивидуализации образа персонажа.

Типичная для популярной прозы повторяемость однотипно организованных речевых структур свидетельствует о бедности речи как следствии недостаточно глубокого креативно-психологического потенциала прозаика. Например, в рассказах Т. Устиновой тиражируется сочетание наречия *моментально* в значении 'мгновенно, в один момент' с глаголом. Синонимы *быстро, мгновенно, молниеносно, стремительно* не входят в круг авторских предпочтений. Вот лишь отдельные примеры:

Никоненко [о подполковнике]... заявил, что... вообще время позднее, пора по домам. После чего как-то *моментально собрался*; Алекс в последнее время на всякие сценки «из жизни аэропорта» почти не обращал внимания — Маня всегда встречала и *моментально заполняла* собой всю его жизнь; — Вы не волнуйтесь, — сказал мужчина в лакированных ботинках как-то так, что Митрофанова *моментально перестала волноваться*; Мать вдруг вся просияла. У нее была необыкновенная улыбка, белозубая, молодая, очень похожая на улыбку Берегового, и Митрофанова *моментально вспомнила*, как он улыбается; Ему [Алексу] нужно было рассердиться, и он *моментально рассердился* на Маню и т. п.

«Эксплуатация» экспрессивного наречия *моментально* приводит к редукции языковой параметрической семантики. Лексический повтор в данном случае не способствует формированию эмоционально-эстетических приращений — обязательного параметра художественности.

Отбор готовых единиц из экспрессивного фонда общезыковой системы, неменяющаяся последовательность этих единиц в составе речевой цепи, повторяемость в тексте (текстах) одного автора речевого звена, организованного по типу свободного сочетания, блокирование системно-языковых вариантов — все это формирует впечатление штампованности.

В массовой литературе активно используются готовые сравнения. Отсутствие чувства языка нередко приводит к эффекту ложной образности, двусмысленности. Ложная образность, в частности, выступает как следствие вставки эпитетов внутрь сравнения, например: *С одетым Лёвой на руках она [Нина], как тихий и любопытный ангел, выплыла из детской на лестницу. И... увидела Марка Гольдера*. Нередко источником ложной образности является произвольный выбор предмета сравнения:

Дача под номером семнадцать оказалась старой бревенчатой и неказистой с виду. Чтобы осмотреть ее снаружи, Колосову пришлось перемахнуть через забор — ворота и калитка были на замке. Дача была пуста. Ее новый хозяин успел ее покинуть. Когда? При каких обстоятельствах? Вопросы размножались, как кролики. Доктор вспорхнул, как бабочка, и понесся вперед меня, даже не оглянувшись на окно раздачи, откуда донесся явственный женский вздох. Я едва поспевала за ним; Они выехали на взлетную полосу и увидели Як-42 с трапом, вывалившимся из кормы, как собачий язык из задницы. Возле самолета стоял бензозаправщик.

Во всех случаях опыты преобразования готовых образных единиц выявляют творческий кризис языковой личности.

Кризисное состояние языка современной художественной литературы проявляется в его клишированности, стереотипности. Стереотип, в широком понимании термина, — это «представление о предмете, сформировавшееся в рамках определенного коллективного опыта и определяющее то, что этот предмет собой представляет, как выглядит, как действует, как воспринимается человеком и т. п., в то же время это представление, которое воплощено в языке, доступно нам через язык и принадлежит коллективному знанию о мире»¹¹. Стереотипные представления о мире автоматически реализуются с помощью готовых речевых формул, отражающих соответствующее традиции ценностное отношение к тому или иному объекту.

Воспроизводимость речевых стереотипов, их повторяемость в процессе обыденной коммуникации обеспечивает понятность книжно-письменного текста, в котором эти стереотипы использованы, но

исключает аналитическое восприятие адресатом транслируемого содержания. Например, сквозная для жанра романа-боевика тема патриотизма поддерживается с помощью клише: *Вовец был патриотом России... сердцем понимал, что значит — за державу обидно*. Цепочка речевых стереотипов транслирует шаблонное восприятие брутальности героя: *[Вовец] должен был поднять свой отцовский авторитет, показать сыну, на что способен настоящий мужчина, и удовлетворить собственное чувство мести <...> Позор следует смыть* (В. Мясников. Изумруд — камень смерти).

Проявления кризиса речевой креативности можно обобщить на примере одного произведения. Для анализа взят роман Е. Вильмонт «У меня живет жирафа» (М. : АСТ, 2013. Тираж 60 тыс. экз.).

Центральное место в романе занимает обусловленная жанром история любовных отношений. Соответственно, ключевым является слово *любовь*, которое употребляется в прямом словарном значении — ‘глубокое эмоциональное влечение, сердечная привязанность к кому-либо’. Шаблонные ощущения отражают стереотипы обыденного сознания. Бывшая *гениальная разведчица* Мария Евграфовна (далее также М. Е.), 90-летняя *старуха со следами былой красоты*, убеждает главного героя, известного журналиста Владислава Голубева, в том, что именно любовь — главная жизненная ценность: — *Вам нужна любовь <...> Вы же еще молодой мужчина <...>; А пройти мимо любви — преступление!* Ср.:

Г о л у б е в. <...> слово «любовь» здорово девальвировано.

М. Е. Слово — да, а вот чувство — нет!

Активно используется гендерный стереотип *любовь с первого взгляда*. Сомнение, возникающее в диалоге с самим собой, а также в межличностных диалогах, уступает место безусловному утверждению, которое, в свою очередь, получает одно из двух стереотипных следствий: любовь с первого взгляда есть, но она пагубна; любовь с первого взгляда есть, а значит, есть и счастье:

— Люблю и хочу. Но, главное, люблю. С первого взгляда. Вот как ты дверь мне открыла, я посмотрел... и пропал.

Ср. мысли этого же персонажа:

А Михаил тосковал <...> А говорят, не бывает любви с первого взгляда. Еще как бывает! Вот только увидел ее и погиб.

Жизненный опыт главной героини Ии (безответное детское чувство первой любви к Голубеву; благополучный брак, предательство мужа, развод; увлечение деверем; наконец, взаимная любовь и второй, подлинно счастливый брак — осуществление детской мечты) позволяет ей преодолеть внутренние сомнения. Ср.: *Его [деверя] толкнула ко мне жалость, а меня к нему отчаяние... А любовь... разве она вообще есть?* (внутренняя речь) и вербализованное альтернативное суждение:

И я. Я его люблю <...> Просто люблю.

Ан я. А он богатый?

И я. Нет. Но и не бедный. Нормальный.

Ан я. Это что же, любовь с первого взгляда?

И я. Вот именно.

Любовь распознается по взгляду. Выдающий влечение взгляд фиксируется со стороны, а в тексте акцентируется с помощью повторяющегося высказывания, которое организовано по модели (кто как на кого *смотрел*):

— Ну я же видела, как он на тебя смотрел!; — Да он же по тебе умирает, этот Миша... я видела, как он на тебя смотрел; Но тут перед глазами встало лицо Голубева, как он смотрел на нее сегодня; И тут Людмила Васильевна увидела любимую женщину сына... Она хороша, удивительно хороша, может быть, даже слишком? <...> А как она на него смотрит...

Взгляд маркируется формульными атрибутивными характеристиками: *Радостно было поймать его восхищенный взгляд; Он с трудом отрывал от нее замороженный взгляд; ...он пытался защититься <...> от влюбленного взгляда огромных карих глаз.*

Интенсивность влечения передается с помощью разговорно-сниженного устойчивого сочетания *положить глаз* и экспрессивной жаргонной формулы *запалсть на кого*:

— На Ийку положил глаз один сволочной олигарх; — ...он, как теперь выражаются, положил глаз на вас, деточка; — ...он, если хочешь знать, глаз на тебя положил; — А между прочим, я сразу заметила, что он на тебя запал; — А он, кстати, на тебя запал.

Типичная для авторов женских романов «стратегия видимостей»¹² реализуется на основе соединения визуализации и речевой схематизации. Так, женское представление о мужской привлекательности передается с помощью частотного речевого стандарта *интересный мужчина/мужик*, имплицитно выражающего гендерные предпочтения. Например:

О Голубеве: — Так вот, вы *интересный мужчина*; — Вы исключительно *интересный мужчина*; — Старуха, совсем старая, хотя еще и смотрится, и с ней *мужик*, лет за сорок, здорово *интересный*.

О Михаиле: — А как ты считаешь, он *интересный мужчина?*; — Её деверь, он очень *интересный мужчина*; Она [Ия] тут же прислонилась к его брату, который очень *интересный мужчина*.

Об отце клиентки салона: — А между прочим, *интересный мужик*.

Гендерное представление о мужской красоте внедряется в текст с помощью варьирования речекультурного стереотипа «летчики — красивые»:

— <...> Он был такой *красивый в летной форме* и так *красиво* ухаживал; — Она замужем, ее муж молодой, *красивый*, бывший *летчик*; — <...> Они *красивая пара*. Он бывший *летчик*; — Она... обожает своего мужа, он бывший *летчик*, *красивый* парень.

Мужская красота, ее мельчайшие внешние проявления завораживают:

Муж явился на кухню уже одетый, свежевыбритый. Ия, как обычно, залюбовалась им. И поставила перед ним рюмку с яйцом всмятку. Он одним невероятно изящным движением снес ножом верхушку яйца.

Внешние данные женщины характеризуются с помощью лексем, входящих в тематическую группу имен «отличающаяся красотой». Это могут быть повторяющиеся номинации, оценивающие внешние данные отдельного персонажа.

Об Алине: — Моя сестра настоящая *красавица*; — Вот Алина, та была настоящая *красавица*; — Господи, давайте... выпьем за нашу *красавицу* Алину! Она по-прежнему *прекрасна*!...; — Ох, она **красивая** была, точь-в-точь Лолобриджида.

М. Е. Ваша сестра *красивая*?

Ия. Очень! Похожа на Лолобриджида.

Не менее частотны трафаретные внешние характеристики женских персонажей «второго плана». Например:

Алексей не сводил глаз с *хорошенькой* пухленькой Ани; Сегодня в салон явилась девушка с матерью. *Хорошенькая*, изящная; — Кристина Ольхина. Здорово *красивая* девка; — <...> у меня в Тель-Авиве знакомая... *красивая* девка, *эффектная*, *яркая*; К Владиславу Александровичу подошла *эффектная* блондинка.

Профессиональный статус героини (Ия – *владелица салона свадебных и вечерних платьев*) мотивирует употребление речевых «окологламурных» стандартов: — *У вас великолепная фигура*; — *...какая у вас роскошная фигура* <...> *высокая грудь, тонкая талия* и т. п. Во всех случаях женщина воспринимается как красивая, если она обращает на себя внимание, привлекает своим внешним видом.

Женская красота — неотъемлемая составляющая сквозного жанроспецифического мотива преображения (девочка, напоминающая жи-рафенка, — *красавица*):

Голубев. Я ее девчонкой помню, достаточно неуклюжей.

Нина. Гадким утенком?

Голубев. Да нет, скорее прелестным жирафенком.

Нина. Но сейчас в ней ничего нет от жирафа.

Ср.: <...> *из неуклюжего подростка вылупилась довольно приглядная женщина.*

Внешнее восприятие женского облика во времени сопровождается шаблонной рефлексивной процедурой. В памяти Голубева всплывает образ неказистой девочки (– *О да! Я помню ее неуклюжим подростком*). Затем следует рефлексия восхищения в момент неожиданной встречи:

Он вздрогнул. Рядом с Алиной стояла молодая женщина такой прелести, что он ахнул. Какой там жирафенок! Высокая, тоненькая, с лебединой, а отнюдь не жирафьей шеей, нежная, смуглая, с глазами в пол-лица; — Боже мой, Ия!.. Сколько лет, сколько зим! Совсем взрослая и удивительно красивая...

Динамическая оппозиция *неуклюжий жирафенок* — *прелестная женщина* разрешается «в пользу» правого члена. Лексемы тематической группы «отличающаяся внешней красотой» становятся постоянными проводниками восприятия облика героини: *красивая девушка, какая красивая девушка; прелестная девочка; обворожительная молодая женщина; совершенно очаровательная девушка; привлекательная баба* и, наконец, — *красавица Ия Руденко*.

Кризисное состояние языка анализируемого романа проявляется, в частности, в том, что готовые речевые структуры используются для воспроизведения внутренних переживаний героини. Свойственная русской прозе стратегия психологизма подменяется «стратегией видимостей»:

Ия. Он намного старше, он жутко умный, образованный, а я...

М. Е. А вы обворожительная молодая женщина.

Частнооценочные высказывания строятся с привлечением общих мест. Например, специфику мужской точки зрения отражает стереотип «все бабы — дуры»:

— Ишь ты, умная баба. Не люблю умных баб; А она дура, подумал Михаил. Очень красивая дура; Даже самые умные бабы бывают такими дурами...

Тот же принцип используется для отражения женской точки зрения:

— Мужчины вообще трусы, боятся любви; — ...мужчины верными крайне редко бывают; — ...удивительно, до чего же тупы бывают даже самые умные и проницательные мужчины; — ...мужики не стоят наших слез...

Мир чувств изображается с помощью немногочисленных штампованных тропеических структур, сосредоточенных в зоне авторской речи:

У Ии всё внутри оборвалось; Когда [Ия] оставалась одна, обида наваливалась неподъемной тяжестью; ... не терпелось всё рассказать, сбросить с себя часть неподъемного груза; ... в душе поднималось щемящее чувство невозвратимой потери...

Ср.:

Так он [о Голубеве] пытался защититься от своей любви, от этого терзающего его чувства...; Его [Голубева] вдруг захлестнуло волной дикой ревности; В душе поднялось глухое раздражение <...> И волна слепой бессмысленной ревности вновь окатила его; ... волнение сжимало горло.

Кризис речевого образного мышления — в отсутствии подлинно художественных находок, поиск которых, как следует, в частности, из признаний героя, необходим:

Ия... Он вдруг отчетливо вспомнил фантастический вкус ее губ, руки истосковались по нежной смуглой коже, которой подходили только *затертые, трафаретные сравнения* — шелк, бархат. Нет, не шелк и не бархат, а шкурка маленького жирафенка; ... кожа шелковая, как шкурка юного жирафенка.

Зоосемическая основа тропа многократно мотивируется:

— ... у нее еще в школе была кличка Жирафа; — Я сама слышала, как мама говорила подруге: «Алинка у меня красавица, а Ийка жердь жердью». А в школе меня вообще Жирафой прозвали; — В ней и вправду есть что-то от жирафенка, но родившегося на озере Чад.

Предмет и объект сравнения меняются местами:

<...> близко от входа в Берлинский зоопарк семейство жирафов. *Их детеныш* — трогательный и прекрасный, сразу *напомнил ему* [Голубеву] *сестру Алины*, как она когда-то *напоминала ему жирафенка* — по-подростковому нелепая, голенастая, с необыкновенно длинной шеей и огромными карими глазами с длиннющими густыми ресницами.

Отмеченное сопоставление, проходящее через весь текст, — единственная авторская новация.

Однообразие лингвистического ландшафта (клишированные речевые структуры, содержащие слова в прямых значениях, а также клишированные тропеические речевые структуры) оживляется за счет включения в речь персонажей стилистически сниженных единиц:

А ня. Слушай, а как он в койке?

Ия. По-моему, лучше и быть не может, я же его люблю...

А ня. А Лёха в койке орел... И я его тоже люблю.

Клишированность блокирует эстетическую функцию текста, но усиливает функцию ценностной ориентации, которая смыкается с оценочной.

В тексте отражены ценностные предпочтения новейшего времени. Корысть, перспективы блестящей карьеры заставляют Романа, бывшего летчика, развестись с любимой женой. Новые социокультурные стандарты находят стереотипное речевое воплощение. Цепочка событий оказывается схематизированной, предсказуемой, как, например, в диалоге двух братьев:

Р о м а н. ...мне представился такой шанс, не передать... Я все равно от Ийки уйду... У меня баба завелась <...>

М и х а и л. Что, дочка какого-нибудь олигарха?

Р о м а н. В самую точку, брат.

Свой выбор Роман откровенно объясняет жене, надеясь на ее понимание (он выбирает карьеру, а не любовь). Для него главной является ценностная установка «не пропусти свой шанс»: — *Ийка, ты прости меня, я любил тебя, честно, но такой шанс... Разве я мог мечтать о том, что стану директором авиакомпании?* Этот выбор осуждает брат Михаил, горячо сочувствующий брошенной Ии: — *Каково молодой красивой женщине пережить, что ее бросили ради другой, богатенькой дочки?* Нравственный приговор — оценочное суждение 90-летней Марии Евграфовны, последовательно отстаивающей ментальные ценности: — *Продажная женщина — это еще можно понять, но продажный мужчина — это последнее дело.*

Ценностная установка «любовь превыше всего» становится добровольным жизненным выбором юной Ани:

А н я. Всегда раньше думала, что мужа надо какого-нибудь статусного, а вот встретила простого охранника и пропала.

И я. Леха не простой охранник. Леха по-настоящему хороший человек.

Формульные характеристики *настоящий мужчина / мужик, хороший человек, честный / надежный / умный парень*, многократно повторяясь, проходят через весь текст. Конкретизирующая частнооценочная функция поддерживается постоянными эпитетами. Таким образом, речевые стереотипы служат для утверждения незыблемых, ментально одобряемых ценностей.

С помощью повторения по принципу эха одной и той же формульной структуры в речевых партиях героини, героя, других персонажей тиражируются контактные ценностные установки. Так, ключевая формула *была влюблена (в него / в меня) с детства / люблю (вас) с детства / любит (меня / его) с детства* включается в темпоральную текстовую схему, внедряется в текущее настоящее, обозначая неизгладимый след о непрошедшем прошедшем, и получает событийное фабульное развитие. На основе готовых речевых структур (*любит меня / любит её; мечта детства, сбылась мечта / сбываются мечты детства / мечты сбываются*), закреплённых за настоящим продлённого момента, формируется счастливый финал любовной истории. Цепочка речевых стереотипов обеспечивает аксиологическую авторскую стратегию, которая конкретизируется ценностными установками: «первое чувство не проходит», «бескорыстную любовь надо беречь и ценить», «только в искреннее чувство надо верить», «мечты сбываются», «счастье возможно».

Стандартную цепочку хода мысли можно обнаружить в следующих извлечениях из речевой партии героя, охватывающих внешнюю речь:

— ...она была влюблена в меня в детстве. Но с тех пор успела выйти замуж, остаться без мужа, прислониться к деверю; — Она же любит меня, любит с самого детства, и она вовсе не легкомысленная девица; — Она чудесное, редкое в наше время существо. Она меня любит, любит с детства. — И я люблю тебя, люблю как сумасшедший.

Схематизм наблюдается и в извлечениях из речевой партии героини, охватывающих внешнюю и внутреннюю речь, а также в отдельных репликах-реакциях персонажей:

— Это я была в него влюблена много лет назад; — Я люблю вас... С детства; — Я ведь в детстве была в вас влюблена, как кошка; — Так она же вроде с детства была в него влюблена? [мать Голубева]; Влад Голубев, такой далекий и недостижимый когда-то, *любит ее* до сумасшествия, и он главный в ее жизни; Да о чем я вообще думаю? У меня *сбылась* хрустальная мечта детства — меня *полюбил* Голубев... Я самая счастливая женщина на свете;

И я. Алинка, я выхожу замуж! <...> За... Голубева. <...>

А л и н а. Ну надо же... Значит, *детские мечты* иногда всё же *сбываются*.

Как видим, в романе Е. Вильмонт опорные стереотипные речевые структуры складываются в композиционные звенья, которые, в свою очередь, формируют вектор развития «нехитрой» фабулы.

Срезовой лингвистический анализ текстов современной массовой литературы позволяет утверждать, что тиражирование речевых стереотипов является характерной для текущего литературного процесса формой проявления творческого кризиса. Эстетическая установка писателя на речевое творчество замещается установкой аксиологической. В угоду массовому читателю функция ценностной ориентации подменяется функцией эмоционально-эстетического воздействия. Свойственная русской прозе психологическая стратегия уступает место «стратегии видимостей» (Ж. Бодрийяр). Тиражирование трафаретных речевых структур при отсутствии заметных авторских новаций создает эффект «нулевой степени письма» (Р. Барт), исключающий проявления идиостилевого своеобразия текста.

Маргинализация эстетической задачи влечет за собой утрату специфики собственно художественной речи: смысловая структура слова не «обогащается теми художественно-изобразительными “приращениями”, которые развиваются в системе целого эстетического объекта»¹³. Преобладание автологии над металогией, речевые клише, неоправданные авторские самоповторы способствуют выхолащиванию экспрессивно-стилистического потенциала русского слова. Однообразие лингвистического ландшафта создает шаблонный «образ языка»¹⁴.

Выдвижение на первый план читательского восприятия функции ценностной ориентации в определенной мере объясняет не востребо- ванность креативной речевой способности писателя. Читательский спрос на массовую литературу обуславливает заимствование беллетри- стами апробированных ею технологий внедрения в текст клиширо- ванных речевых структур. Дихотомия повторимого — неповторимо- го, в границах которой устанавливаются лингвистические показатели творческого кризиса, оказывается актуальной для литературного про- цесса в целом.

¹ *Кожина М. Н., Баженова Е. А.* Художественный стиль речи (художественно-изо- бразительный, художественно-беллетристический) // Стилистический энциклопедиче- ский словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожин. М., 2003. С. 594–608; *Роднян- ская И. Б.* Художественность // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 489–490.

² *Винокур Г. О.* Маяковский — новатор языка // О языке художественной литера- туры. М., 1991. С. 400.

³ *Костомаров В. Г.* Наш язык в действии : очерки современной русской стилистики. М., 2005. С. 106.

⁴ *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979. С. 77–78.

⁵ *Лотман Ю. М.* О природе искусства // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 437.

⁶ *Жолковский А. К.* «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1994. С. 40.

⁷ *Солганик Г. Я.* Основы лингвистики речи. М., 2010. С. 15.

⁸ *Барт Р.* Нулевая степень письма. М., 2008.

⁹ Там же.

¹⁰ *Вяткина С. В.* О нулевой степени письма в современном художественном тек- сте // Слово. Словарь. Словесность. Коммуникация. Текст. Синтаксис: (к 90-летию со дня рождения С. Г. Ильенко) : материалы Всерос. науч. конф., С.-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 13–15 нояб. 2013 г. / отв. ред. В. Д. Черняк. СПб., 2013. С. 83–88.

¹¹ *Бартминьский Е.* Языковой образ мира : очерки по этнолингвистике. М., 2005. С. 68.

¹² *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М., 2000. 318 с.

¹³ *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 39.

¹⁴ *Гаспаров Б. М.* Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 220.

2.4. Психотерапевтические сказки: целесная прагматика и этико-эстетические утраты

Тенденции развития и формы воплощения современной литературной сказки свидетельствуют о том, что понятие кризиса, и в частности творческого кризиса, может трактоваться как явление разноректорное. На поверхности лежит общепризнанный тезис о том, что сам всплеск сказки как жанра обычно совпадает с кризисными эпохами, отвергающими прежние идеалы, но сознательно или неосознанно не определяющими собственную шкалу ценностей¹. Последние десятилетия — очередная рубежная эпоха с присущим ей специфическим сознанием — не стали исключением: 2000-е гг. представлены палитрой жанровых вариантов, часть из которых опирается на память фольклорных и традиционных форм. Знакомство с другими образцами позволяет сделать сразу несколько наблюдений: во-первых, мы сталкиваемся с совершенно новыми явлениями, с потоком литературы, созданной на стыке «творчества и науки», эстетического и утилитарно-практического, функционального аспектов, — сказками, получившими, с одной стороны, метафорическое, а с другой — весьма точное жанровое определение «терапевтические» или «целительные».

Собственно здесь и начинается «во-вторых...», которое дает представление еще об одной ипостаси кризиса и может трактоваться хотя и двояко, но буквально: как попытка авторов при помощи сказки помочь читателю преодолеть внутренний кризис личности, обусловленный сложной жизненной ситуацией, доходящей порой до тупика. И это обстоятельство — ключевая цель создания сказок. Жанровая миссия произведений во многом оправдывает кризис художественности, присущий терапевтическим сказкам: их создатели — профессиональные психологи пытаются транслировать необходимые психологемы, исцелять человеческие души посредством сказочной формы, легко воспринимаемой реципиентом, уставшим от жизненных тягот и боли и ищущим пусть иллюзорного, но утешения и исцеления. В этом кроются причины максимальной популярности, востребованности жанра, распространяемого как в виде книжной продукции, так и в сети Интернет,

а также, казалось бы, парадоксальный зазор в оценивании терапевтических сказок, с одной стороны, создателями и пропагандистами новой тенденции, с другой — литературоведами.

Явление сказкотерапии или целительной сказки в начале третьего тысячелетия приняло невероятный размах. Отсутствие логических ответов и необходимой жизненной опоры в настоящем, ощущение драматического совпадения внутреннего и внешнего кризиса привело к развитию оккультизма в самом широком спектре его проявлений, увлечению психологией, в том числе и с приставкой *пара-*. В такие периоды исторического и социального слома, как правило, актуализируется мифологическое сознание, одной из форм которого является именно сказка. Но в случае с рассматриваемым феноменом терапевтической сказки мы сталкиваемся, на наш взгляд, с искусственным явлением, когда собственно сказка, выполняя «профессиональное задание» психологов, утрачивает свои эстетические характеристики. Многочисленные произведения, созданные в рамках этой тенденции профессиональными психологами (мы намеренно избегаем номинации «жанровая разнovidность» или тем более «жанр», так как речь идет о трансформации коммуникативных характеристик, целеполагания, а не природе самого жанра), содержат открытые авторские мотивировки, задачи, которые очень точно зафиксированы в предисловии одного из идеологов, аналитиков и вдохновителей этого направления доктора психологии, директора Санкт-Петербургского института сказкотерапии Татьяны Зинкевич-Евстигнеевой к книге известного сказкотерапевта, авторитетного психолога с мировым именем, доктора медицинских наук, профессора, активного общественного деятеля, организовавшего первый хоспис, Андрея Владимировича Гнездилова, известного под псевдонимом Доктор Балу (об этом — чуть позже). Получивший имя Балу от маленьких пациентов хосписа (в честь героя Р. Киплинга), Андрей Гнездилов пришел к сказке «от жизни»: выслушивая истории и переживания детей, Доктор Балу через некоторое время дарил им сказки, в которых содержались ответы на многие вопросы, казавшиеся непреодолимыми. Сегодня «Сказки Доктора Балу» стали целой серией терапевтических сказок².

Бесспорно, проблема художественного совершенства в данном случае остается дискуссионной: сказки А. Гнездилова (лидера этого направления), являясь «вторичным литературным жанром», предельно перегружены «концентрацией сказочного компонента». Это своего рода сказка в рафинаде, где действуют принцы, принцессы, феи, рыцари, вечные пажи и другие обязательные герои с «заграничными именами» (Гарли, Габриелла, Смайлс, Норберт, Сигель, Блендон, Фрейя, Альда-Изора, граф Рейнгольд, рыцарь Тигмоль, герцог Эташ, барон Эголь, кавалер де Бриан, король Грен; Старые Принцы, Прекрасные Дамы и др.), как правило, перешедшие из европейской сказки. Оттуда же — многочисленные замки, королевства, незнакомые земли (дюны Неринги, Венеция, Испания, Япония и др.; типично неопределенные морские дали, горные высоты, ущелья; мерцающие звезды, пугающие ночи, разлетающиеся на тысячи искр фонарики, ускользающие в морскую даль корабли и др.). Такая сказка, действительно, компенсирует бытовую обыденность и предельную локальность человеческого существования сегодня, когда столкнувшись один на один со сложной проблемой, наш современник (как и его предшественники и потомки) паталогически сужает мир, сводя его к точке существования своей неразрешимой ситуации. И вот именно тогда рождается потребность в «психологической индустрии», по существу, приравнивающей тренинги к сказкотерапии, и небезосновательно, так как задачи-то решаются одни, лишь с разницей в формате работы с пациентом. Одна из книг А. Гнездилова, вышедшая в Санкт-Петербурге в 2008 г., носит символическое название «Ключи от забытых дверей». В предисловии к этому изданию в предельно метафорической форме, «подражающей сказке», Т. Зинкевич-Евстигнеева отмечает, что «каждая сказка нового сборника — это чудесный ключ, помогающий открывать потайные двери воспоминаний и впечатлений. Все, о чем вы будете читать, — истинная правда, скрывающаяся в душе. <...> За Забытыми Дверями разворачиваются страницы нашей внутренней жизни»³. Эта мысль зафиксирована и в эпиграфе к книге: «Жизнь была фантазией, наполовину выдуманной книгой, вечное начало и вечное незавершение. Жизнь была моей, лишь когда я ее придумывал».

В сказкотерапии, исходя из задач этого феномена, предельно явно и даже усиленно выражена установка на диалог. У этой заданной

диалогичности могут быть формальные меты: о скрытом и явном диалоге творчества в своем предисловии к книге Гнездилова говорит автор монотипий, которыми иллюстрирован ряд книг сказочника, художник Арина Даур. При этом, на наш взгляд, не случайно речь заходит о странном, но символическом совпадении, не лишенном мистического флера: Андрей Гнездилов в работах незнакомой ему и не читавшей его произведений художницы увидел своих героев и почувствовал их, причем встреча эта состоялась в год 200-летия не кого-то иного, а именно Г.-Х. Андерсена (о диалоге с европейской сказкой мы уже говорили выше). Диалогичность зафиксирована и в ряде финалов: история не завершается с концом сказки, а продолжается во внутреннем мире читателя, в его новом взгляде на жизнь и в поисках способа налаживания отношений с реальной ситуацией, в которой находится человек, и что самое важное — в его диалоге с самим собой:

...Я опять стоял на тропе. Внизу подо мною бурлил горный поток, несущий свои воды к морю. Его называли Кадор. В подводных глубинах он находит прекрасную Диоскурию.

А я?...⁴

Доктор Тимон выслушал эту историю и вздохнул. Он вернул свою жизнь, но что она стоила без чудесной маленькой гейши и ее волшебного мира?⁵

То, что может вызывать закономерные претензии литературоведа, имеет достаточно простые объяснения, понятные психологу: дело не в кризисе сказки и не в творческом кризисе, а в том, что творчество не является в данном случае самоценным, а понимается как механизм «подбора ключа» к человеку, личности, через погружение его внутрь себя, через самопознание. И оно может осуществляться через соотнесение своего опыта с «вечной историей», зафиксированной в произведении, через расширение границ сознания пациента, и границы художественного сознания в данном случае напрямую коррелируются с этим обстоятельством. Читателя как будто бы погружают в гипнотический мир, максимально удаленный от повседневности, где стираются границы между реальным и воображаемым, внешним и внутренним. Из-за

этого, конечно, теряется мера и страдает стиль, сказка утрачивает свою формальную непринужденность, живость, стилевая фактура получается искусственной и перегруженной, «усиленно сказочной» и оттого ненастоящей, так как теряется мелодия рассказывания, специфическая интонация, присущая этому жанру. Приведем типичный пример «сказочно-терапевтического» стиля:

Кому ведомы границы пространств? Где кончается Север и начинается Юг? По каким признакам можно найти границы стран, где душа земли связана с душой растений и животных, а люди, взглянув вокруг, чувствуют, что безгранично счастливы? «Все, чего достигает взор человека, принадлежит ему», — сказал один мудрец. «Тогда не гляди на небо», — возразил другой. «Напротив, — ответил первый, — карта неба накладывается на землю, чтобы вырастали до звезд». Так это или нет, стоит поразмыслить. А пока можно послушать историю, что случилась когда-то и с тех пор повторяется⁶.

Такая сказка закономерно превращается в произведение для читателя (который и означает сказкотерапевтами как «клиент»), пришедшего за помощью к психологу. Это установка на то, чтобы сказки *прорабатывались* (они, погруженные в профессиональное поле, перестают просто удивлять, доставлять «бескорыстное» удовольствие, ритмически завораживать, но, давая четкую психологическую программу, стимулируют человека к активной форме диалога с профессионалом и через это — с самим собой). Именно поэтому пугающе для «литературно-искусшенного эстета» выглядят характеристики и номинации, о которых не без удовольствия и гордости говорят те, кто делает сказку средством психологического воздействия на клиента:

Как действует психотерапевтическая сказка? Благодаря скрытому в ней Знанию, у человека формируется созидательное Стремление, реализуя которое, он проявляет свою творческую Силу. И происходит великое таинство Изменения, когда «заколдованный» расколдовывается, а духовно спящий — просыпается. Поэтому мудрецы называют язык сказок «языком внутреннего мира» человека. <...> Добрый

сказочник напомнит забывчивым взрослым об их тонкой внутренней природе, а детям подскажет ответы на самые сокровенные вопросы.

Если вы психолог, то у вас, вероятно, возникнет вопрос: а как работать с психотерапевтическими сказками? Для начала, пожалуйста, доставьте себе удовольствие — прочтите их, поразмышляйте, переживите, прочувствуйте; и вы увидите, что у вас чуть-чуть (или чуть больше) изменится восприятие мира и самого существа психологической работы. И если все случится именно так, то смело начинайте работать со сказками, хотя бы с того, что читайте их своим клиентам, обсуждайте их мысли и чувства, сказочные уроки и открытия. Пусть вас не заботит то, что вы немного отошли от «запроса клиента». На самом деле, вы как раз и будете работать с его истинным, духовным запросом, шаг за шагом открывая новые территории его внутреннего мира⁷.

Сказка как аккумулятор коллективного бессознательного всегда вырастала из самой жизни, была ее частью и продолжением. Целительные же сказки, напротив, аккумулируют реакцию человека на жизнь и уже на основе этого выстраивают специфическую модель мира, где все рассматривается сквозь призму индивидуального сознания и подсознания. Причем в этой модели мира доминантой оказывается именно модель поведения (по выражению Т. Зинкевич-Евстигнеевой, «сказочник умеет переводить внешние впечатления жизни во внутренние образы, переживания. Этот процесс сопровождается появлением ярких метафор и сюжетных комбинаций. <...> Внутреннее переживание жизни становится самым настоящим приключением. Приключением, в котором нет места скуке, а возникающие проблемы воспринимаются как трудности пути, испытания на стойкость и возможность проявить себя в неожиданном качестве»⁸).

В то же время нельзя отрицать, что, несмотря на «профессиональный крен», сказки А. В. Гнездилова действительно наполнены глубоким смыслом. Причем красота и глубина рассказанных историй, их «притчевая сила», как правило, растворены в самых кратких и простых сюжетах: оставляет яркое впечатление история трех друзей, выбиравших мечту и через это определявших и познававших жизненные ценности («Зеркало»), тонкая философия пронизывает сказки «Час», «Наследник фараона» и др., входящие в книги «Авторская сказкотерапия. Дым

старинного камина»⁹ и «Мелодии дождя на петербургских крышах»¹⁰ (с посвящением «тем, о ком я мечтал, но боялся встретить. Кого я ждал, но, не веря в себя, прятался от них, кто искал меня, но не пришло время»). Лиризмом окрашена книга «Лабиринты души»¹¹, камертоном которой является эпиграф:

Пушай в мирах бессчетных небосклона,
Средь ярких звезд, указующих путь,
Ведут меня лучи волшебной Альсеоны
Сквозь пыль иллюзий, открывая суть.

Красивые романтические истории, окрашенные мистицизмом и открывающие дверь в мир фантазии, вошли в книгу «Ключи от забытых дверей»¹². Все доминанты художественного мира представлены и в более поздней книге А. Гнездилова «Истории на закате дня»¹³, где 24 волшебные сказки уже не делятся утилитарно по разделам, а предстают тем, чем они и должны быть в своем литературном варианте: краткими, прозрачными, красивыми, сюжетно закрученными историями, воспевающими мир, человека и добрые начала в них; не декларирующими, а действительно устанавливающими формат диалога (в противовес психологии, преподаванию, где диалог, даже при его наличии, все-таки носит характер монологического, когда один из участников четко знает, в какую смысловую точку нужно привести собеседника и как это сделать). Создается впечатление, что в этой книге сказка высвобождается из кокона психологии и начинает жить своей, присущей этому жанру жизнью, попадает в свой контекст (поэтому она обрастает множеством аллюзий, принимает иронию, юмор («Судьба спящей красавицы»), что отсутствует в логически перегруженных целительных сказках). Но и в этом случае стиль целительных сказок несет на себе отпечаток «кризиса художественности»: сказочные формулы, в том числе и речевые, выглядят очень искусственно, отклоняются от традиционных сказочных речевых оборотов:

Заботы, сомнения, колебания мигом исчезли из сердца принцессы. Она сделала свой выбор. Через неделю пышная свадьба ознаменовала соединение принцессы и рыцаря Иора¹⁴.

Целительная сказка, в наиболее откровенных, спрямленных и очевидных своих вариантах, своим содержанием и стилем выражения оставляет впечатление «подсмотренного приема» специалиста (И. Стишенок. «Счастье», «Болезнь») с вкраплениями необходимой дозы профессионального внушения о вере в себя и любви к «каждой клеточке своего бесценного организма» (что было бы нонсенсом в контексте традиционной сказки). Но при этом произведение содержит все внешние формальные меты сказки-притчи — от сказочного зачина до финала с открыто выраженной моралью, гиперболические преувеличения, условный хронотоп (с типичными метами неопределенности времени и пространства), абстрактную символику:

Один человек однажды заболел. С людьми, знаете ли, такое случается

И сразу он начал всем об этом рассказывать и горько плакать. Конечно, все стали Человека жалеть. На какое-то время ему становилось легче, но болезнь почему-то не проходила.

Человеку снова становилось грустно, и он опять принимался горько плакать и очень-очень жалеть себя. Но болезнь почему-то все равно не уходила. Вот хорошо ей было в человеке — и все!

И вдруг Человек понял: есть он, а есть болезнь. Два в одном. И ведь раньше он жил без нее! Жил! Смеялся, радовался, бегал по лужам, улыбался людям и себе, любимому, в зеркало.

И Человек сказал себе:

— Стоп! Когда это я перестал замечать краски жизни, красоту природы и свет в лицах людей? Когда научился жалеть себя и разучился любить? Когда начал требовать что-то от жизни и от других людей?

И он задумался. А затем сказал своей болезни:

— Спасибо тебе за то, что показала мне мои ошибки и помогла понять, как я оторвался от света, радости и любви. Но я изменюсь, исправлюсь. Поверь и позволь мне сделать это самому.

— Что же, — впервые заговорила с ним Болезнь. — Я поверю тебе и, пожалуй, уйду. Но с условием: ты изменишься и станешь делиться с другими любовью и радостью. Ты поможешь людям и откроешь в себе дар творчества. Но самое главное, ты полюбишь себя.

Таким, каков ты есть. Каждую клеточку своего бесценного организма. Ты вылечишь себя светом любви.

— Обещаю, — сказал Человек. — Спасибо и... прощай.

— Прощай, — ответила Болезнь и вышла из Человека¹⁵.

Терапевтические (или вариант — целительные) сказки, официально заявившие о себе в конце XX в., сегодня проявляют себя как мощная тенденция, существующая на стыке творчества и психологии, науки и прикладной деятельности. Они являются весьма действенным сегментом общего потока арт-терапии: не случайно такой опытный автор и известнейший доктор Андрей Гнездилов практически все свои книги делает в соавторстве * с художниками, фотографами, профессиональными кукольниками, работы которых служат не просто иллюстрациями. Мы отмечали, что рисунки, фотографии, композиции не всегда создаются по мотивам конкретного произведения, а могут создаваться независимо от сказки и просто совпасть по замыслу и настроению. И это не замещение недостающей информации, а дополнительный способ комплексного воздействия на пациента, который восстанавливается в том числе через рассмотрение необычной графики или фотографии. Читателя сознательно погружают в «двойной» контекст, позволяя ему не просто получить наслаждение, а достроить воображаемые миры, получить нужные смысловые и эмоциональные заряды, дополнить одни знаки другими. Вполне естественно, что, может быть, в ущерб самоценному эстетическому, функциональный аспект этого направления, в рамках которого созданы сотни сказок, выпущены десятки книг, написаны теоретические исследования, преобладает над всеми остальными. Теоретик-популяризатор этого направления Т. Д. Зинкевич-Евстигнеева к ведущим идеям сказкотерапии относит: осознание своих потенциалов, возможностей и ценности собственной жизни; понимание причинно-следственных связей событий и поступков; познание разных стилей мироощущения; осмысленное созидательное взаимодействие с окружающим миром; внутреннее ощущение силы и гармонии. Как видим, об эстетике речь не заходит, отсюда и ощущение кризиса художественности. Но и задачи сказкотерапевта не

* Это подчеркнуто либо в заголовочном комплексе, либо в предисловиях.

похожи на те, которые преследует (или вовсе не преследует, а творит «по вдохновению») художник: передать клиенту важные знания о порядке вещей и законах окружающего мира в ненавязчивой форме; посмотреть на сложную ситуацию «со стороны» — в этом случае сказкотерапевт пересказывает историю пациента, зашифровывая ее в сказку; поговорить об «истинной сущности клиента», его созидательных потенциалах; поддерживать клиента в период переоценки ценностей и переосмысления жизненного опыта. Исследователь выделяет такие три ключевые характеристики сказок, как уместность, искренность, дозированность¹⁶.

По мнению другого сказкотерапевта, описывающего принципы этой «медико-литературной» жанровой модификации, Дмитрия Соколова, «литературные сказки могут служить в терапии профилактикой, тренировкой, иллюстрацией, моделью, развитием контакта, но никак не основным средством»¹⁷. Символичным выглядит название книги Татьяны Грабенко «Сказка — основа спасения», где, как видим, анафорически зашифрован сигнал о спасении, что подтверждается прагматичным подзаголовком «Как помочь человеку в тяжелых жизненных ситуациях?»¹⁸. Обширный материал, приведенный в книге Д. Ю. Соколова, подтверждает тезис об утилитарной направленности жанра, одновременно демонстрируя и возможный процесс «отклонения» жанрового вектора в случае со сказкотерапией в сторону смежных жанров (притчи, поучительной истории, метафоры и др.). Более того, сказка в данном случае рассматривается как форма отражения определенного конкретного типа сознания; знакомство с ней позволяет пролить свет, например, на разницу способов мироощущения, связанную с возрастными, психологическими, социальными и гендерными особенностями поведения и самоощущения человека. В качестве примера можно сослаться на две сказки-притчи, в которых в несколько упрощенной, спрямленной метафорически-притчевой форме проиллюстрирована подобная проблема*:

* В психологии сегодня сложился устойчивый интерес к осмыслению сказки как действенного утилитарного инструмента воздействия на «клиента». Этой проблеме посвящен целый ряд академических исследований, см.: *Ефимкина Р. П.* Пробуждение Спящей Красавицы: Психологическая инициация женщины в волшебных сказках. СПб., 2006; *Зинкевич-Евстигнеева Т. Д.* Тайный шифр женских сказок. СПб., 2014;

Сочинения розовой девушки

Однажды там, где нужно было слово, встретились молчание и молчание. За один шаг до надвигающейся беды узнали друг друга две горькие обиды. Взгляды их выражали одиночество, пустоту, и в них было что-то тоскливое.

Вдруг раздвинулась бездна и за спинами встали твердые скалы. Ужаснулись молчание и молчание. Они увидели конец своей дороги. Немые губы сжались и языки мучительно искали слово.

Их силы были на исходе. И осталось — не вместе жить, а вместе умереть. И потянулись руки навстречу, и слово родилось: «Прости!»

Сочинения настоящего мужика

Жил-был в лесу лев, царь зверей. Он правил лесом равномерно и справедливо, и звери были довольны им. Много лет прожил Лев в своем лесу. И вот однажды, совершенно случайно, он увидел в нем Деву. Это было удивительное существо, во всяком случае Лев такой до сих пор не видел. И он влюбился в эту деву без памяти. И сразу же предложил ей стать его женой.

Дева вначале не соглашалась, но, конечно, ей на самом деле льстило предложение от царя, и к тому же Лев ей тоже очень понравился. Вскоре она согласилась. И хотя лесные звери не высказывали по этому поводу никакого энтузиазма, Лев привел Деву в новый дом, который выстроил в самом центре леса. И стал с ней там жить.

Ее же. Мужские сказки: Тайный шифр. СПб., 2014. Т. Зинкевич-Евстигнеева даже пытается привести свою психологическую классификацию архетипических сюжетов: «мать и падчерица», «спасительница», «красавица и хищник», «женское коварство», «ожидающая пробуждения и спасения», «разборчивая невеста», «отшельница». К мужским архетипическим сюжетам ученый относит: «отчий дом», «дорога к Мастерству», «спаситель», «скрытые враги», «любовь», «вечное возвращение», «мужское братство». Также исследователь выделяет семь ключевых мужских архетипов, персонифицированных в сказке: тип Воина, Монарха, Крестьянина, Купца, Философа, Монаха, Слуги (Раба). Разумеется, у любого литературоведа это вызовет многочисленные вопросы, но в данном случае как раз становится очевидным то, что сказка в силу многомерности своего потенциала может оказаться очень действенным инструментом, направленным на постижение человеком себя, и через это — дающим выход (или невхождение) из кризисного состояния; инструментом, архетипически концентрирующим универсальные, а значит, вневременные типы, сюжеты и хронотопы.

Конечно, он немного отошел от дел. В его сердце бушевала настоящая любовь. Он обожал Деву, он боготворил ее, он каждый день начинал с того, что любовался на то, как она спит или просыпается. Все это было не в зверином характере, но Лев... Лев забыл про свой звериный характер.

А Дева, немного освоившись в новом доме, быстро принялась наводить собственные порядки. И всем, кто видел их дом, было понятно: она хочет сделать из Льва домашнюю кошку. Она остригла ему гриву. Запретила выходить ночью. И пошла, и пошла...

И Лев тоже скоро понял, чего хочет Дева. Он был зверем, и он по-прежнему должен был править лесом. Он обожал Деву, но он не хотел, не мог становиться кошкой. Он был Львом. Он должен был остаться зверем, но безумно любил Деву. Больше всего на свете он хотел обладать ею...

И вот однажды Лев Деву проглотил¹⁹.

Психотерапия, как и любая область медицины (пусть и в «олитературенной» версии), требует точности, а потому сказки, написанные «по этому случаю», имеют строгую адресность. Значительная часть сказок посвящена детям (причем со строгой разбивкой по возрастным группам). Но большая часть все же адресована взрослой аудитории, которая либо увязла в неразрешимых проблемах, либо пытается апеллировать к памяти детства и механизмам детского освоения мира в своих попытках избежать конфликта с собой и действительностью и через переживание, понимание добиться исчезновения страха перед окружающим миром. «Став взрослыми, сталкиваясь с трудностями, нам подчас хочется убежать в детство, стать ребенком. <...> ...По силам каждому выросшему ребенку снять с себя очки, которые надел на него злой волшебник, прочитать сказку и исцелиться от своего недуга, стать главным героем в своей собственной жизни, стать победителем. <...> Вырастая, мы так и не становимся взрослыми. В каждом из нас живет маленький ребенок, который верит в сказки, помогающие нам справиться с трудностями»²⁰. Каждое издание в заголовочном комплексе содержит указание на адресата (В. Люткевич. «Сказки для взрослых»; Ю. Ульянова. «Психотерапевтические сказки для взрослых», «Психотерапевтические сказки для

взрослых и детей» и др.), и, как правило, содержание сказок соответствует заявленному адресату. Авторы в большинстве случаев пытаются говорить с ребенком о его трудностях и проблемах на его собственном языке. Часто это приводит к нарочитой упрощенности стиля, имитирующего устный монолог, адресованный маленькому слушателю, и в большинстве случаев, даже при наличии узнаваемых сказочных формульных конструкций, олицетворений, символики, из сказки «улетучивается» сама категория волшебства, особая магия, отличающая ее от обычных поучительных историй²¹. Более того, подобные сказки формируются по разделам, согласно «предписанию врача»: каждое из произведений «прописано» для чего-то либо *от* чего-то.

Так, в сборнике терапевтических сказок для детей от 2 до 7 лет «50 исцеляющих сказок от 33 капризов»²² авторы (О. Быкова, Д. Соколов, Т. Холкина, И. Гурина, А. Цвирко, Т. Козлова, Н. Никитина, М. Андрианов, И. Маниченко, Э. Блинова, Д. Трушина, М. Мосина, Е. Блюхтерова, Т. Зинкевич-Евстигнеева, А. Бердникова, А. и В. Варгины)* распределяют свои произведения по разделам (всего их — 33) по принципу «рецептурной книги»: сказки «Тёма и сон», «Смелый мальчик и Тётушка Ночь», «Сказка про кроватку» объединены в раздел «Не хочет засыпать»; «Как Илюша животик кормил», «Почему нужно кушать» и «Про Катюшу Капризу» — «Не хочет есть»; а в раздел «Обожает сладкое» входят «Сказка про страну сладких булок» и «Сладкоежки и сладкоёжки» и т. д. Это очень короткие — не более 2 страничек — истории поучительного характера, которые легко воспринимаются, запоминаются и затверждаются уже в процессе взросления маленького человека, как, например, «Сказка про лягушонка Васю», предназначенная тем, кто обманывает родителей:

Жил-был маленький зеленый лягушонок Вася, который всегда обманывал маму с папой. Они жили в красивом болоте, где было много мошек и комаров. Лягушонок с мамой и папой прыгали с кочки на кочку и ловили их. Вася часто кричал: «Ква-ква! Мама! Папа! Я за-

* Мы не случайно столь подробно перечисляем имена современных приверженцев «целительной сказки»: это направление приобрело необычайный размах — сегодня насчитываются тысячи сказок, созданных в рамках этой тенденции.

стрял, спасите меня!» И мама с папой бросали свою лягушачью работу и бежали к Васе, а он смеялся громко-громко: «Ква-ква! Я вас обманул!» И так повторялось изо дня в день.

Однажды лягушонок прыгал, как обычно, с кочки на кочку и зацепился лапкой за веточку. Он стал звать маму с папой на помощь, но мама с папой подумали, что Вася опять их обманывает, и не пошли к нему.

До вечера просидел лягушонок на кочке. И как только он ни квакал, как только ни звал, никто к нему не пришел.

Еле-еле он высвободил лапку и прискакал домой, когда было уже совсем темно. Вася понял, что нельзя обманывать взрослых, и попросил у мамы и папы прощения. А потом он лег спать и уснул счастливым лягушачьим сном. Теперь он был уверен, что если ему нужна будет помощь, мама и папа всегда придут и помогут²³.

Далеко не все миниатюры соответствуют жанровому формату сказки. Большая часть этих произведений, в том числе «Как Ваня научился дружить» из раздела «Отбирает чужие игрушки», скорее соотносимы с притчей или нравоописательной, назидательной историей, сотни раз слышанной в раннем детстве каждым из взрослых читателей. Они берут «сказочный рецептурник» в руки, чтобы освежить все в своей памяти и помочь своим чадам исцелиться от 33 капризов:

Жил-был мальчик Ваня. Он отбирал у всех игрушки, а свои прятал за спину и никому их не давал.

Однажды дети играли в песочнице. Туда же пришла играть девочка Маша. У нее было красивое новое ведерко и совочек. Ване очень захотелось такое же ведерко. Он подошел к Маше и забрал его. Маша долго плакала, но Ваня так и не вернул ей ведерко. Все дети утешали Машу.

На другой день, когда Ваня пришел играть, дети ушли из песочницы. Ему пришлось играть одному и только своими игрушками. Это повторилось и на второй день, и на третий.

На четвертый день Маша пришла с новым синеньким велосипедом. Все дети на нем катались по очереди и смеялись. Им было хоро-

шо и весело, а Ваня сидел один в большой песочнице и скучал. Ведь никто не хотел с ним играть!

Но вдруг Машенька увидела Ваню, подбежала, взяла его за руку, подвела к велосипеду и сказала:

— Катайся, сколько хочешь, мне не жалко.

Стыдно стало Ване за свои поступки. Он понял, что быть жадным и обижать ребят — очень плохо.

Он побежал домой, принес Машино ведро и отдал его хозяйке. А потом вынес свои игрушки и дал детям поиграть.

Ваня понял, как здорово иметь много друзей и делиться с ними²⁴.

Аналогично выстроена композиция книги Т. Ткачевой. В «Психотерапевтических сказках для взрослых и детей»²⁵ каждому из 12 произведений соответствует очень конкретное «назначение», зафиксированное в заголовочно-финальном комплексе курсивом: «Почему крокодил такой умный» (*психокоррекция и профилактика низкой самооценки*), «Это все слова...» (*профилактика сквернословия и тренинг общения*), «Голгофа» (*коррекция чувства вины родителей перед ребенком*) и др. Как и все авторы и авторы-составители, Т. Е. Ткачева в предисловии убеждает в том, что «сказки помогут получить ответы на некоторые вопросы, понять лучше таких непонятных детей и родителей и себя самих»²⁶. Однако психологические послы в данном случае могут вступать в противоречие с этическими, чего не допускает обычная (антоним психотерапевтической) сказка, т. е. само исцеление, примирение с окружающим миром происходит в данном случае по-разному: попытка разрешить психологический кризис путем, подсказанным целительной сказкой, у героя традиционной литературы неминуемо вызвала бы кризис этический. Репрезентативным материалом может послужить сказка Е. Ткачевой «Как свинья за правду пострадала», предваряемая эпиграфом из Марка Твена «Правду следует подавать так, как подают пальто, а не швырять в лицо, как мокрое полотенце», содержание которой, как следует из текста, способствует «*коррекции навыков грамотной критики и принятия критики*». Проблема поставлена уже в зачине:

Вот вы говорите — врать нехорошо, надо правду говорить, так я тоже за это, только ведь правда — она разная бывает, да и говорить-то ее надо умеючи, а не как попало. А то, бывало, тем, кто ответить не может, могут и правду сказать, как ножом зарезать, а другим побаиваются, шутка ли — или дружить перестанут, или в лоб дадут, поди знай. Вот и здесь история случилась, можно сказать, правдивая, как попутали правду с невоспитанностью²⁷.

Далее разворачивается история «особенной Хрюшки», «гордой и независимой, с тонкой, ранимой душой», которая «любила правду говорить», на самом деле обижая более слабых, принося им моральные страдания (старую блохастую собаку; «немодную» вечножующую корову Зорьку). Изгнанная за «свинское воспитание» со своего скотного двора, Хрюшка, пытаясь избежать опасности при встрече с волком, использует противоположную тактику — «мешок комплиментов» («у вас зубки сахарные, шерстка блестящая, глазки-огоньки, и вообще вы одно сплошное очарование»). Однако правда волка, перед которым «стояла большая жирная свинья, а есть хотелось сильно», оказалась сильнее. В отличие от фольклорной и литературной сказок, обладающих предельной ясностью смысла, мораль психологической сказки, зафиксированная в финале, не столь однозначна и оставляет читателя и исследователя скорее с вопросами, а не с ответами:

Тут еще смотреть надо — то, что для тебя правда, для другого совсем другое значение имеет, тебе и вовсе непонятное. Если вот так «правдами» разбрасываться, так и головы лишиться можно, правда ведь у каждого своя²⁸.

Терапевтическая сказка учит человека одерживать победу над ситуацией даже в исключительных случаях, и то, как это предлагается сделать (даже с учетом допуска сказочного преувеличения), также вызывает вопросы и несогласия оттого, что пугает своей «натуралистической киношностью» и не может расцениваться как «безобидный» способ преодоления обстоятельств. Так, переломной в произведении «Доктор сказок» Д. Соколова является сцена, где недопридуманная сказка, при-

шедшая на прием к доктору, мысленно, в воображении помогает своей героине, маленькой девочке, совершить расправу над традиционной силой зла — Бабой-ягой. И дело, конечно, не в самом сюжетном ходе — он как раз вполне типичен и предсказуем, а в том, какая модель поведения предлагается в целительной сказке:

Она взяла ножик, который ей мама для грибов дала, размахнула его и кинула в Бабу-ягу. И попала ей в лицо, и тогда Баба-яга закружилась и упала в печку и сгорела²⁹.

Как отмечалось, дискурсивная практика целительной сказки имеет серьезные отличия от собственно художественной и в большей степени напоминает «тренинг», где, даже прибегая к абстракции и символике, человека учат предельно концентрироваться на конкретных практических достижениях:

— Твоя первая победа в том, что ты решил бороться с чудовищем. Вторая победа пришла к тебе, когда ты не смирился с тем, что дракон — одна видимость. <...> Третья победа в том, что ты согласился увидеть в себе что-то злое, на что опирался дракон. А четвертую ты совершил здесь, в этой хижине. <...>

— Спасибо тебе, мудрец. Скажи мне еще, как отличить добрую победу от недоброй?

— Это такая победа, за которую не будет стыдно, когда борьба окончится. Она не оставляет после себя сердечной горечи. Иди, я верю в тебя. И помни: если будет неудача — не унывай, начни сначала³⁰.

Целительные сказки, основанные в первую очередь на проблемном подходе, объясняют и внушают человеку важные постулаты: что есть одиночество, что такое мир, кем является человек, в чем сила личности, в чем кроются ресурсы человеческих возможностей, где их границы и где вообще границы мира. Большинство таких сказок оканчивается весьма пафосно и философски, оставляя читателя перед прежним зеркалом, в котором он, пройдя все «лабиринты души», теперь видит новое изображение. И вот здесь становится очевидным еще один парадокс:

ориентированные на психологию индивидуальности сказкотерапевты пытаются, с одной стороны, расширить границы мира и, следовательно, возможностей человека, а с другой — предельно сужают их, концентрируя читателя на Себе. Приведем несколько цитат из книги одного из серийных авторов сказкотерапии Ирины Сёминой «Подарок судьбы» (литературный псевдоним Снегирина), где сказкам предпослано обещание: «И не просто расскажу, а дам подсказки, как научиться воспринимать жизнь как праздник, а любое событие в ней — как подарок»:

— Теперь ты тоже — Мудрая, — торжественно прозвучало из тумана, и тут же он стремительно стал редеть, таять, вот уже и солнце сквозь него проглянуло. Женщина всмотрелась — и ахнула.

— Мудрая, но почему у тебя мое лицо???

— Потому что я — это ты, — улыбнулась Мудрость. — Мудрость живет в каждом человеке. Просто порой трудно до нее добраться. Тебе — удалось.

Нам все удалось. Кому-то больше, кому-то меньше — но всем. Мы завершили Круг и обрели свою Силу³¹.

Это противоречие, возникающее в ряде произведений, снимается в общем конструировании образа мира, который пытается выстроить Ирина Семина:

Рай — это ощущение внутренней гармонии. Рай — это когда наша душа звучит в унисон со Вселенной. Ад — это диссонанс и какофония, от которой человек начинает попросту разрушаться как снаружи, так и изнутри. Мы все бродим в поисках Потерянного Рая, стремясь обрести гармонию и ощутить себя логичной и важной частичкой целого. Сказки, которые вошли в эту книгу, — как раз о поисках этой «золотой точки равновесия» внутри каждого из нас³².

Целительные сказки призваны излечить от одиночества посредством изменения взгляда на себя, на свое окружение, на свою жизнь, через осознания себя в качестве части целого, единого мира. При этом единство мира предполагает как общность всего, что составляет жизнь,

так и единство реального и потустороннего. Так, в сказке И. Стишенек «Колючка»³³ рассказывается очень светлая и чистая история преобразования одинокой Колючки, которой мир поначалу казался жестким и холодным. Испытывающая горечь оттого, что чистое и светлое небо далеко, а теплое и ласковое солнце высоко, недостижимо, Колючка ощущала еще большее одиночество и колючки ее становились все жестче. Лишь солнечный Лучик, пробудивший Колючку и открывший ей глаза на красоту мира, превратил растение в прекрасный цветок, который «смог довериться миру», а мир протянул руку помощи. Именно осознание себя как части единого, прекрасного и доброго мира способствовало чудесному преобразению. Восприятие мира в единстве всех его начал, в том числе и противоположностей, — неизменная составляющая сказочного жанра. И в том случае, когда эти идеи в ненавязчивой метафорической манере переносятся в «психологический текст», сказка начинает жить и звучать, а не смотреться как искусственное «формульное» создание.

В целом при знакомстве с потоком целительных сказок возникает ощущение, что, будучи одним из способов психотерапевтического воздействия, сказки так или иначе превращают читателя в пациента, которому грозит «передозировка полезности» материала в ущерб удовольствию, недополученному от сказки как эстетического объекта. Терапевтическая сказка, искусственно погружающая читателя в магические миры, одновременно рискует лишить его магического очарования неповторимого интонационно-ритмического рисунка, особой атмосферы, того бескорыстного волшебства, которое в фольклорной и литературной сказке существует потому, что оно существует, а не для того, чтобы человек «полюбил каждую свою клеточку» и направил мир на себя, как это принято в практике психотерапии. Одним словом, отдавая дань уважения благородной миссии психологов и психотерапевтов, неизбежно приходишь к выводу о том, что сотни написанных в XXI в. произведений рассматриваемого жанра логичнее квалифицировать не как психотерапевтические или целительные сказки, а скорее как олитературенную психологию — один из ключевых сегментов арт-терапии.

При этом идея гармонизации отношений человека с миром остается неизменной и определяет общность и собственно литературной, и целительной сказки. Произведения, созданные в этом жанре, не про-

сто этический ориентир, но и индикатор личностной состоятельности, этических границ человека. Одна из сказок-былей Е. Кирсановой, входящих в цикл «Олесины сказки», — «Сказка о серебряном долларе, или Повествование о том, как карельский композитор получил награду за поправку, внесенную в Конституцию Америки», об обычном человеке — вдохновенном творце, превыше всего ставящем искусство, видящем, чувствующем и выражающем всю красоту и несовершенство мира, испытывающем гордость за свою страну, свою культуру, свое искусство, состоящим не за деньги, а за идею, заканчивается показательным диалогом с читателем:

А ты, читатель, подарил бы кому-нибудь лазерный диск с записью произведений, созданных за твою творческую жизнь? А серебряный доллар за поправку, внесенную в Конституцию страны? Я не могу знать твоего ответа. Только твердо убеждена, что именно он, этот ответ, каким бы он ни был, является истинным мерилем твоих идеалов и ценностей. С ними тебе жить и умирать. Все³⁴.

И этот закон практически не нарушается, хотя и в данном случае не обходится без исключений: сегодня в сказочном пространстве заявил о себе феномен «жестокой сказки» (П. Россошик. «Жестокие сказки»; П. Шумилов «Жестокие сказки»; А. Сапегин «Жестокая сказка»)³⁵. И это, наверное, в большей степени свидетельствует о творческом кризисе, в том числе кризисе эпохи, чем стилевое несовершенство и формульная перегруженность целительных историй.

Сказка — жанр, «не терпящий» поражения добра. В противном случае она, облеченная в форму цикла, «настаивающая» от истории к истории на поражении добрых сил и торжестве «злого случая», выглядит эстетской попыткой навязывания или «извлечения» из читателя экзальтированной философии, но не дает ничего взамен, либо (и это гораздо страшнее и опаснее) и вовсе циклически нагнетает ощущение тупика. В таком случае литератор (мы сознательно не прибегаем к традиционному именованию — писатель, так как, как уже отмечалось выше, литературным творчеством могут заниматься непрофессионалы) может как раз очень близко подвести читателя к ощущению кризиса

сознания, преодолеть границы которого будет очень сложно. В предисловии к книге П. Россошик, отмечая «печальный, грустный и даже жестокий» характер сказок, Б. Касаев говорит, что сказки все равно настраивают на добро — «через боль, грусть, сострадание», а специфическую заданность темы объясняет «издержками современного мира, где столь тесно переплелись добро и зло, высокое и низкое. Но где, к сожалению, зла все больше и больше, а мир заволакивают средневековые суеверия». Именно намерение явить «некий приговор бездуховности», по мнению критика, определило характер сказок³⁶.

Тридцать девять сказок-миниатюр объединены автором в 4 раздела. В первом — «Жестокие сказки, или Все бы ничего...» рассказываются истории маленьких персонажей (не случайно большая часть из них названа уменьшительно-ласкательными именами — «Котик», «Бабочка», «Зернышко» и др.), жизнь которых ломают «жестокие обстоятельства»:

Однажды папа подобрал на улице малюсенького Щенка и решил принести его своим детям. Квадратный, как черепашка, Щенок был пятнистый — белое с черным. У него была широкая спинка, а ножек совсем не видно было. Казалось невероятным, что он так быстро передвигался. И на чем? Маленький, плотный хвостик в форме треугольника маятником бегал из стороны в сторону. Более забавного щенка, наверное, не существовало на всем белом свете. Смотреть на него — умора! Это было настоящее чудо природы. Мама вымыла это грязное чудо, и семья приняла окончательное решение оставить его у себя.

И все бы ничего, если бы короткое прошлое Щенка не поставило черный росчерк под будущим. Оказалось, у Щенка был лишай. Вода помогла распространиться этой инфекции с молниеносной быстротой. В ветлечебнице лечить отказались: слишком поздно. Щенку-черепашке не было больно — его просто усыпили³⁷.

Не менее безнадежными выглядят истории героев из раздела «Жестокие сказки, или Как бы чего не вышло...»: Гуся, зарезанного к Рождеству; съеденного Вареника; закоченевшей зимой Птички-синички; Мыши-малютки, законопаченной в своей норке; Тучки, запу-

тавшей в кроне старого дуба; мечтавшей попасть наружу и сожженной сразу после исполнения мечты Спички; сгоревшей кухонной Шторки; Муравья, съеденного дятлом. Раздел «Жестокие сказки, или И надо ж такому случиться» открывается страшной историей «быстро заколотого Поросенка», после которой истории Дождика, увязшего в грязной луже, погибшего маленького древесного Корешка кажутся «светлыми». В книге, и в частности в этом разделе, поражает концентрация страшной смерти. История Ласточки — лишь один из частных примеров:

Высоко под крышей дома Ласточка свила себе гнездышко. Долго Ласточка его мастерила: собирала сухие стебельки трав, укрепляла каркас веточками, а из пушинок приготовила перинку. В перинку Ласточка аккуратно отложила яйца — она готовилась стать матерью.

И надо ж такому случиться! Неожиданно вспыхнул пожар. По чьей-то беспечности загорелся именно этот дом, под крышей которого Ласточка свила себе гнездышко. Пожар случился тогда, когда птенцы еще не умели летать. Не получилось у Ласточки стать матерью³⁸.

В жестокой сказке опровергается сюжетная логика классического жанра: если в традиционной сказке случай всегда носит спасительный характер, то в жестокой — он губит героя и ужасает читателя. И это обстоятельство усугубляется тем, что категория случайности выносится в сильную позицию — финал. Так от произведения к произведению нагнетается ощущение трагической безысходности. Приведем финал одной из сказок этого раздела — «Ежик»:

Но не тут-то было. В поисках своего малыша ежиха-мать ушла далеко от того места, где лесник поймал ее сыночка. Мама с сыном больше никогда не встретились. Ежик был еще слишком беспомощным, чтобы выжить в природе в одиночку³⁹.

Художественная модель сказочного жанра, основанная на использовании символики, позволяет авторам метонимически проецировать изображаемые ситуации на мир в целом, добиваясь максимального обоб-

щения. Оттого особенно удручающе и опасно выглядят некоторые гиперболически заостренные финалы, какую бы скрытую философию (в том числе «от противного») они ни содержали, как, например, сказка о Солнышке, оканчивающаяся традиционным «*но не тут-то было*»:

Оно ударило слабыми лучиками о каменные стены. Лучики сломались, упали на землю и погибли. А без них Солнышко уже не было настоящим.

Вскоре стало холодно. Потом очень холодно. А со временем и все погибли все: и люди, и звери, и птицы. Земля стала пустынной, темной и черствой. Солнышко было душой земли. А без души ничто не может быть прекрасным⁴⁰.

Эту концентрацию картин «слишком натуралистично и обнажено описанной смерти» отмечают и поклонники творчества П. Рессошик, оправдывая поэтику жестокости «преподнесением своей философии через такие формы»⁴¹. Однако в любом случае «критическая масса» не должна превышать предельно допустимые значения, иначе сказка теряет смысл, утрачивает концептуальное содержание, сохраняя привычную оболочку формы. И в этом усматривается еще один парадокс современного бытования сказки: «жертвуй» литературным стилем, интонационными характеристиками жанровой модели, цельтельная сказка сохраняет сказочные идеалы, демонстрируя «картинку должного», в то время как стилистически совершенные «жестокое сказки» предельно искажают и расшатывают концептуальную основу жанра. Дело, конечно, не в несовершенстве окружающего мира: острая проблемность не противоречит литературной сказке, напротив, даже гротескная модель не нарушает логику жанра, сообщая произведению дополнительный смысл.

¹ Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х гг.). Свердловск, 1992.

² Гнездилов А. В. В тишине старинного замка : терапевт. сказки. СПб., 2010; *Его же*. Ключи от забытых дверей : терапевт. сказки. СПб., 2008; *Его же*. Терапевтические сказки. Мелодии дождя на петербургских крышах. СПб., 2003; и др.

- ³ *Зинкевич-Евстигнеева Т.* Ключи от забытых дверей // Гнездилов А. В. Ключи от забытых дверей... С. 6.
- ⁴ *Гнездилов А. В.* Диоскурия // Гнездилов А. В. Музыка рассвета : терапевт. сказки. СПб., 2005. С. 161.
- ⁵ *Гнездилов А. В.* Хризантема // Гнездилов А. В. Музыка рассвета... С. 114.
- ⁶ *Гнездилов А. В.* Сон // Гнездилов А. В. Терапевтические сказки... С. 238.
- ⁷ *Зинкевич-Евстигнеева Т.* Сказки Того, кто живет в Старинной Башне // Гнездилов А. В. Терапевтические сказки... С. 6.
- ⁸ *Зинкевич-Евстигнеева Т.* Предисловие // Гнездилов А. В. Лабиринты души : терапевт. сказки. СПб., 2005. С. 5–6.
- ⁹ *Гнездилов А. В.* Авторская сказкотерапия. Дым старинного камина (сказки Доктора Балу). СПб., 2002. Книга состоит из четырех разделов-глав: «Сказки о любви», «Познание себя: разрушение внутренних противоречий», «Терапия потерь», «Экологические сказки».
- ¹⁰ *Гнездилов А. В.* Терапевтические сказки...
- ¹¹ *Гнездилов А. В.* Лабиринты души...
- ¹² *Гнездилов А. В.* Ключи от забытых дверей...
- ¹³ *Гнездилов А. В.* (Доктор Балу). Истории на закате дня. СПб., 2011.
- ¹⁴ *Гнездилов А. В.* Зеркало // Гнездилов А. В. Музыка рассвета... С. 46.
- ¹⁵ *Стишенок И. В.* Болезнь // Стишенок И. В. Из гусеницы в бабочку : психол. сказки, притчи, метафоры в индивидуальной и групповой работе. М., 2012. С. 104–105.
- ¹⁶ *Зинкевич-Евстигнеева Т. Д.* Предисловие редактора // Гнездилов А. В. Авторская сказкотерапия... С. 3–10.
- ¹⁷ *Соколов Д. Ю.* Сказки и сказкотерапия, а еще Лунные дорожки, или Приключения принца Энно. М., 2005. С. 10.
- ¹⁸ *Грабенко Т. М.* Сказка — основа спасения. Как помочь человеку в критических ситуациях? СПб., 2011.
- ¹⁹ *Соколов Д. Ю.* Сказки и сказкотерапия... С. 142–143.
- ²⁰ *Ульянова Ю. И.* Психотерапевтические сказки для взрослых. М., 2013. С. 4.
- ²¹ Лабиринт души : терапевт. сказки / под ред. О. В. Хухлаевой, О. Е. Хухлаева. М., 2015.
- ²² *Маниченко И. В.* 50 исцеляющих сказок от 33 капризов : сб. терапевт. сказок / сост., ред. И. В. Маниченко. Челябинск, 2008.
- ²³ *Цвирко А.* Сказка про лягушонка Васю // Маниченко И. В. 50 исцеляющих сказок от 33 капризов... С. 122.
- ²⁴ Там же. С. 48–49.
- ²⁵ *Ткачева Т. Е.* Психотерапевтические сказки для взрослых и детей. Ростов н/Д, 2014.
- ²⁶ Там же. С. 3.
- ²⁷ *Ткачева Т. Е.* Как свинья за правду пострадала // Ткачева Т. Е. Психотерапевтические сказки для взрослых и детей. С. 25.
- ²⁸ Там же. С. 21.
- ²⁹ *Соколов Д.* Доктор сказок // Соколов Д. Сказки и сказкотерапия... С. 63.

- ³⁰ Черняева С. А. Мальчик-дракон // Психотерапевтические сказки и игры. СПб. ; М., 2011. С. 101–104.
- ³¹ Семина И. К. Подарок судьбы : сказки Эльфики. СПб., 2013. С. 235.
- ³² Семина И. К. В поисках потерянного рая : сказки Эльфики. СПб., 2013. С. 5.
- ³³ Стишеник И. Колючка // Практика сказкотерапии : сб. сказок, игр и терапевт. программ. СПб., 2011. С. 204–205.
- ³⁴ Кирсанова Е. М. Сказка о серебряном долларе // Кирсанова Е. М. Олесины сказки. Петрозаводск, 2000.
- ³⁵ Россошик П. А. Жестокие сказки, или И все бы ничего... Белгород, 2012; Шумилов П. Р. Жестокие сказки : сб. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/s/shumil_p/020tales.shtml; Сапегин А. П. Жестокая сказка. Фантастический роман. М., 2012.
- ³⁶ Касаев Б. Приговор бездуховности // Россошик П. А. Жестокие сказки... С. 92.
- ³⁷ Россошик П. Щенок-черепашка. Там же. С. 27.
- ³⁸ Россошик П. Ласточка. Там же. С. 69.
- ³⁹ Россошик П. Ежик. Там же. С. 77.
- ⁴⁰ Россошик П. Солнышко. Там же. С. 87.
- ⁴¹ Юнкерова А. Точка зрения. Там же. С. 90.

2.5. Каких чудовищ рождает кризис: трилогия Ларса фон Триера «Депрессия»

Я не могу назвать себя верующим человеком. Уже давно мне представляется, что наша планета, природа и человек не могли быть созданы тем самым милосердным христианским Богом.

Ларс фон Триер

Если понимать творческий кризис как переживание невозможности продолжать творческий процесс в том направлении, в котором он развивался до сей поры, датский режиссер и сценарист Ларс фон Триер — хороший пример того, как кризис определяет характер и содержание творческой деятельности, к которой автор принуждает себя то ли в попытках преодоления депрессивного состояния, то ли в попытках выражения мук сознания, переживающего отпадение от прежних убежденностей. Свои последние фильмы — «Антихрист» (2009), «Меланхолия» (2011) и «Нимфоманка» (2013) — фон Триер объеди-

нил в трилогию «Депрессия», тем самым акцентируя психологический контекст их создания. Еще до выхода последнего фильма трилогии этот контекст творчества фон Триера подчеркнул его датский биограф Нильс Торсен, посвятивший ему книгу с говорящим названием: «Меланхолия гения. Триер: жизнь, фильмы, фобии» (2013). Фон Триер не скрывает неуравновешенность своего психического состояния, он охотно рассказывает об этом самым разным интервьюерам. Однако, приступая к разбору «Депрессии», нам не хотелось бы сосредотачивать внимание на невротическом аспекте творческого поведения фон Триера, очевидно, связанного с особенностями его индивидуальной психической организации, тем более что этот аспект уже стал предметом не одного монографического исследования¹. «Депрессия» будет нас интересовать именно как творение кризиса, как художественный результат деятельности кризисного сознания, хотя кризис, объявленный фон Триером в самом начале работы над первым фильмом трилогии, конечно, связан и с клиническими проявлениями того невроза, который, по собственному признанию художника, сопровождает его с самого детства. Однако более ранние (до «Антихриста») картины фон Триера, свидетельствуя об особой чувствительности художника в отношении ненадежности тех опор, которые предоставляет человеку современная цивилизация, во все не ставили перед собой задачи переоценки идеологических основ европейской культуры. «Депрессия» же, как представляется, подразумевает именно такие цели, что и позволяет связывать особенности ее поэтики не столько с невротическими особенностями авторского миропереживания, сколько с кризисным состоянием авторского сознания, в акте пересмотра традиционной системы ценностей нарушающего, казалось бы, все границы дозволенного в кинематографе интеллектуального жанра и рождающего подлинных чудовищ. В этом плане позволим себе не согласиться с А. Долиным, автором монографии о творчестве фон Триера «додепрессивного» периода², с точки зрения которого первый фильм трилогии вообще «находится вне представлений о... морали, так занимавшей фон Триера в предыдущих картинах»³. Думается, что «Депрессия» имеет именно моральное содержание, но то решение нравственных вопросов, которое в европейской культуре освящено ав-

торитетом христианской религии, фон Триер подвергает сомнению, настаивая на необходимости его пересмотра.

Кризис, который демонстрирует датский режиссер, является поэтому кризисом мировоззренческим, и проникновение в его суть может быть ключом ко многим смыслам трилогии, фильмы которой часто опираются на сложную и, казалось бы, избыточную символику. Впрочем, и наоборот: герменевтика трилогии позволит приблизиться и к осмыслению самого кризиса, к пониманию философской целесообразности той шокирующей эстетики, в формах которой находит свое выражение кризисное сознание художника.

«Антихрист» — первый фильм трилогии, в момент премьерного показа потрясший Каннский фестиваль своей чудовищной образностью*, а позднее завоевавший целый ряд престижных кинонаград практически по всем возможным номинациям, — отчетливо проясняет мировоззренческие основания переживаемого автором кризиса. Они, собственно, вынесены в название картины. Сам фон Триер не скрывает того, что цитирует заглавие знаменитого трактата Ницше, но при этом он опускает тот подзаголовок, которым Ницше сопровождал свое сочинение, — «Проклятие христианству». Однако, несмотря на видимую дезактуализацию ницшевского пояснения, фильм Триера следует рассматривать именно как опыт проклятия христианству, опыт отрицания и разоблачения основ христианского мировидения.

Это убеждение усиливается еще одной подсказкой, исходящей из уст художника: кризис, сопровождавший период создания сценария фильма, фон Триер в одном из интервью сравнил с кризисом, который шведский писатель Юхан Стриндберг описал в автобиографическом романе «Ад» (1897)⁴. «Inferno» Стриндберга, также написанный под влиянием Ницше, содержит размышления об изначальном неравенстве мужчины и женщины, супружестве как аде, христианской религии как утешительной иллюзии, требующей принципиального пересмотра, «переоценки всех ценностей», как мог бы сказать Ницше («Пере-

* Экуменическое жюри фестиваля присвоило «Антихристу» антиприз за женоненавистничество, обвинив его также в обилии сексуальных сцен и сцен открытого насилия.

оценка всех ценностей», напомним, название книги, в которую Ницше предполагал поместить «Антихриста»).

Как известно, «Антихрист» Ницше, в частности, подразумевает переосмысление такой христианской добродетели, как сострадание. «Антихрист» фон Триера особенным образом нацелен на переосмысление другой добродетели, культивируемой христианством в качестве источника очистительного покаяния, — чувства вины, которому Ницше также отдал дань в своем трактате.

Субъектом вины в тексте фильма является женщина. Потеряв сына и погибая от бремени собственной ответственности за его смерть, она в финале фильма совершает потрясающие своей, казалось бы, бессмысленной жестокостью поступки в отношении своего мужа и в отношении своей женской природы, нанося увечья своим половым органам. Женщина связывает свою вину с властью секса: подчинившись чувственности, она не нашла в себе сил предостеречь своего маленького сына от опасного шага в открытое окно, хотя и видела, как тот поднимается на подоконник и спустя мгновение улетает в пустоту. Свою личностную вину героиня распространяет на женскую природу вообще и на природу как таковую. В этом ее убеждает и история средневековых гонений на женщину, о чем она, историк культуры, пишет диссертацию.

Критика, обвинившая фон Триера в мизогинии, как правило, связывает название фильма с образом помешанной на собственной вине женщине, в которую, дескать, вселился дьявол. И для этого, конечно, есть основания: женщина в изображении Триера является носителем больного сознания, не справившегося с библейской концепцией женского существа как дьявольского инструмента соращения человека. Ее болезнь проявляет себя еще до трагедии потери ребенка: после гибели мальчика обнаруживается, что женщина систематически принуждала своего сына носить ботинки на разные ножки, что в итоге привело к искривлению его маленьких стоп. Причиняя сыну неудобство и боль, героиня фон Триера как бы намеренно усугубляет свою преступность, связываемую с принадлежностью к женскому полу. В свою очередь, принятие на себя вины за всех женщин сопрягается в ее сознании с идеей необходимого возмездия, которого она и взыскует, доходя в этом требовании до самоистребления.

Повторим, эта интенция задана еще до гибели ребенка: переживание вины является не следствием его потери, а причиной «допущения» его смерти. Недаром с первых кадров фильма в поле зрения героини находятся символические образы «трех нищих», олицетворяющие, как явствует из контекста, боль, скорбь и отчаяние — чувства, свидетельствующие об утрате героиней веры в разумность человеческой природы. Вероятно, эти оригинальные триеровские символы созданы по принципу противопоставления евангельским образам трех волхвов, пришедших поклониться новорожденному Христу, и потому их можно рассматривать в качестве маркеров осуществления фильмом противоположного сюжета — сюжета пришествия Антихриста. Учитывая поступки женщины и ее связь с образами трех нищих*, роль Антихриста легко, казалось бы, присвоить именно ей, что тотально и наблюдается в критике «Антихриста».

Однако, думается, что не в меньшей степени роль Антихриста в фильме принадлежит и мужу героини. Будучи психотерапевтом, он пытается освободить свою жену от жестоких угрызений совести, вылечить ее вину соблазном признания необоснованности самообвинений и страхов. Муж, «карикатурное», по словам самого режиссера, олицетворение гордыни интеллекта, настаивает как на ее личной невиновности, так и на ложности ее тезиса о том, что «природа — церковь Сатаны». Он, конечно, не идеализирует природу, но остается поразительно нечувствителен к символам ее разрушающей силы. На протяжении всего действия природа изображается как то, что порождает смерть, а не жизнь. Фильм изобилует страшными смертоносными образами. Это секс, завершающийся не зачатием, а убийством ребенка; это цветы, в жизненном цикле которых камера акцентирует разложение опущенных в воду стеблей; это атакующие человека кровососущие насекомые; это пулеметной дробью барабаниющие по крыше старого дома падающие желуды, стремящиеся к своей смерти; это выпавший из гнезда птенец, пожираемый муравьями и потом забитый собственным родителем.

* В ее больном воображении на небе восходит созвездие, образующее очертания «трех нищих» — лисицы, оленихи, ворона. Очевидно, это символ, противоположный образу Вифлеемской звезды, озарившей своим светом рождение Иисуса, и в этом плане его можно читать как образ, предвещающий пришествие Антихриста.

Чудовищная символика природы как царства смерти находит свое обобщение в трех образах, также символизирующих переживания женщины: олениха, несущая мертвого олененка, наполовину покинувшего ее утробу (символ скорби, как позволяет реконструировать текст фильма); лисица, пожирающая свое нутро (символ внутренней боли); ворон, неизвестно как оказавшийся заживо погребенным в лисьей норе (символ отчаяния). Все эти три существа последовательно являются мужчине, в гордыне своего интеллектуального превосходства не связывающего их появление с идеей женщины о том, что природа, не просто равнодушная к страданиям и смертям, но сама их производящая, есть создание не Бога, но дьявола. Женщина, отождествляя себя с природой, произносит ей (а значит, и себе) приговор.

Однако для мужчины вина есть болезнь, он верит в возможность подчинения природы разуму, его не пугает лисица, произносящая фразу «Хаос правит всем». Он — ницшеанский человек, уверенный в своей безгрешности, силе, власти, праве на жизнь и господство; Антихрист, баюкающий совесть, отвергающий смертоносную силу природы, настаивающий на воле к жизни как абсолютной ценности.

Казалось бы, женщина подчиняется: в какой-то момент она весело разыгрывает потерю страха перед природой, пытаясь обмануть замысел Антихриста. Однако мужчина жаждет абсолютного результата и предлагает ей нечто вроде ролевой игры: отождествить природу с ним, тем, кого она любит, чтобы отпраздновать окончательное ее освобождение от ненависти к природе и от вины за свою принадлежность к ней. Однако эксперимент, наоборот, вызывает чудовищные формы переживания вины. Происходит обратное тому, чего ожидает мужчина: весь свой гнев женщина обрушивает не только на себя, но и на мужа, видя в нем соучастника убийства сына. Ее жестокость воплощается в символических жестах: так, она надевает на ногу мужа огромный точильный камень, как бы приобщая его к тяжести своих переживаний, к ужасу своей вины.

В изображении вины в «Антихристе» явственна полемическая отсылка к З. Фрейду, имя которого непосредственно звучит в фильме — во фразе «Фрейд мертв», которую произносит женщина, констатируя невозможность излечения. Однако в качестве оппонента автора Фрейд является вполне различимым, хоть и невидимым субъектом диало-

га о вине как роковом, разрушающем переживании. При этом вопрос о наполнении вины в фильме датского режиссера решается по-другому. Фрейд, напомним, трактовал вину как форму страха перед Сверх-Я, культурой, внешним авторитетом. Фон Триер, наоборот, исследует вину, которая формируется на почве страха перед Оно — властью «первичных» природных влечений — Эроса и Танатоса. Героиня фон Триера и является носителем этого страха, подтверждение которому она находит в многовековой истории преследования женщин.

По-иному у фон Триера решается и другой фрейдовский вопрос — о соотношении Эроса и Танатоса. Фрейд, понимая вину как следствие принуждающего действия культуры, связывал ее выражение с противоборством между инстинктом любви и инстинктом разрушения, при этом позволяя себе надежду на то, что «вечный Эрос приложит свои силы на то, дабы отстоять свои права в борьбе с равно бессмертным противником» — Танатосом и «на пути культуры удастся... обуздать влечение к агрессии и самоуничтожению» — так заканчивается книга «Неудовлетворенность культурой»⁵.

В «Антихристе» фон Триера акценты расставлены прямо противоположно: Эрос не противопоставляется Танатосу, а соотносится с ним, как причина соотносится со следствием, более того, в сознании женщины они окончательно отождествляются друг с другом. Впрочем, мужскому сознанию, как оно изображено в фильме, тоже неведом конфликт между Эросом и Танатосом, правда, по другой причине: его не страшит ни Оно, ни Сверх-Я, единственный и всепоглощающий фактор, которому он подчиняется, — это воля к жизни.

Противостояние завершается победой ницшеанского человека: в заключительной главе фильма мужчина совершает «гиноцид»*. С точки зрения ницшеанского человека, альтернативы убийству помешанной на своей вине женщины нет: продолжение жизни требует уничтожения убийственного в прямом смысле слова чувства вины. Так в фильме, казалось бы, торжествует Антихрист.

Здесь уместно обратить внимание на то, что место действия, в котором женщина казнит человеческое естество, а мужчина убивает ее за

* «Gynocide» – так называется глава об убийстве жены.

это, в фильме называется Эдемом. Фон Триер предпринимает тотальную инверсию библейской сюжетики: Адам и Ева* не покидают Эдем в знак наказания за преступление, а возвращаются в него, чтобы забыть о вине; Адам из жертвы соблазна сам становится соблазнителем, искушая Еву освобождением от чувства вины; Эдем превращается в царство смерти, где женщина завершает процесс самопознания собственной казни**. Недаром животные, символизирующие смертоносную силу природы (лисица, олениха, ворон), в финале фильма усаживаются рядом с покалеченным телом женщины, вперив свой взгляд в мужчину. Здесь боль, скорбь и отчаяние — производные вины — противопоставляют себя разуму и гордыне. Выше мы связали их образы с осуществлением в фильме сюжета пришествия Антихриста. Их появление, разделяющее сцену самонаказания женщины и сцену ее убийства мужчиной, усиливает данную интерпретацию: представляется, что оно окончательно обозначает явление Антихриста.

Однако можно предположить, что автор фильма все-таки не осуществил задуманное проклятие христианству, хотя и вскрыл все те ужасы, которыми чреват христианский культ признания вины и покаяния. Судя по заключительным кадрам, победа ницшеанского человека выглядит мнимой: расправившись с женой, он покидает Эдем, а камера, сопровождающая его путь, фиксирует горы трупов, усеивающих земли Эдема. Такое завершение фильма свидетельствует о том, что в своем понимании природы оказывается права женщина, и, между прочим, в полном соответствии с христианской легендой о первородном грехе, где смерть осмыслена как результат божественного воздаяния человеку за следование природе. Потворство природе производит смерть — квинтэссенция библейской мифологии. В ее контексте противоположный взгляд, носителем которого является мужчина, — это взгляд Антихриста.

О поражении мужчины свидетельствует и финал. Спускаясь с гор Эдема, он встречает толпы женщин, которые, по словам самого режиссера, «поглощают» героя. Их лица стерты, что может быть прочитано как

* Эти имена, очевидно, подразумеваются в фильме, недаром герои выведены безымянными.

** Именно в Эдеме она начала работу над диссертацией, завершившуюся признанием правоты гонений на женщин.

олицетворение природы, противопоставленной разуму и целенаправленной воле. Они окружают мужчину — и это последний кадр фильма. Он вполне поддается трактовке, правда, с привлечением разных, но равноправных в данном контексте символов: образы женщин, берущих мужчину в плен, могут быть соотнесены и с эриниями, преследующими матереубийцу Ореста, и с неистовыми вакханками, растерзавшими Орфея за декларацию женоненавистничества, и с ведьмами, собирающимися на шабаш. Эти более чем очевидные ассоциации также свидетельствуют о противоречивости семантики заключительных кадров: с одной стороны, они содержат смыслы, связанные с актуализацией идеи вины за преступления против женщины (эринии, вакханки), с другой — смыслы, актуализирующие природную вину женщины (ведьмы). Но в любом варианте финальная сцена подчеркивает правоту взгляда героини фильма: в рамках любых привлекаемых ассоциаций торжествует женское, природное, хтоническое, несущее смерть разуму, иллюзиям, гордыне, воле. Антихрист, пытавшийся убаюкать совесть, освободив ее от бремени вины, терпит поражение.

Впрочем, название фильма может быть расшифровано и по-другому. Мы связали образ Антихриста с образом мужчины, не знающего вины и не признающего ответственности. Однако оформление названия фильма на его постере будит прямо противоположные смыслы: здесь финальная «Т» в слове «Антихрист» представлена в виде знака, который принято называть зеркалом Венеры и соотносить с женским полом вообще*.

Такая графема в названии фильма, кажется, ослабляет достоверность нашей трактовки, в рамках которой проклятие христианству связывается с образом ницшеанского человека, отвергающего вину. Впрочем, несовпадение эффектного решения в названии фильма с тем, как внутри его сюжета решены сами образы мужчины и женщины, можно рассматривать как очередное свидетельство того расщепления, которое переживает кризисное сознание автора: с одной стороны, оно вознамеривается произнести проклятие прежней вере, пересмотреть все ценности (и в этом плане сатанинские смыслы присвоить переживанию

* В современном контексте – символ феминистского движения.

вины), а с другой стороны, неизбежно признает власть прежней веры (и в этом плане сатанинским оказывается глушение вины разумом). Кризис художника выразился в этом фильме в своих разнонаправленных намерениях — отдать демону кризиса дань в форме проклятия того, что составляет основу европейского мировоззрения, и в то же время преодолеть искушение тотального разрушения.

Однако возможны и другие интерпретационные версии символического оформления финальной буквы в названии фильма. Зеркало Венеры в культурологической традиции трактуется как трансформированный древнеегипетский крест анх — символ жизни, символ соединения мужского и женского начал. Если считать, что на постере фильма слово «Антихрист» венчает именно анх, то семантика этого венчания вполне совпадает с триеровской концепцией человеческой сексуальности: чувственность у Триера рассматривается как источник не жизни, а смерти.

Впрочем, название фильма вполне можно трактовать и по аналогии с тем, какую функцию выполняет слово «Антихрист» у Ницше, будучи вынесено им в название трактата, т. е. в качестве обозначения авторской позиции — позиции проклятия христианства, а точнее, проклятия христианской «казуистики греха», как сам Ницше сформулировал очередной упрек христианству. Но как в этом случае объяснить те очевидные противоречия в выражении этой позиции, о которых мы писали выше?

Думается, что первоначальный замысел, связанный с интенцией проклятия, в ходе работы фон Триера над фильмом все-таки нашел свое развоплощение. Об этом свидетельствует ряд факторов: и нарушенное единство сюжетно-образной системы фильма, и собственные признания фон Триера о том, что «Антихрист» есть дитя его болеющего сознания, и озвученное по окончании действия фильма авторское посвящение. Как бы знаменуя изгнание демона и поражение Антихриста, голос за кадром сообщает, что фон Триер посвятил свое творение Андрею Тарковскому. В одном из интервью датский художник так поясняет свою особенную любовь к русскому режиссеру: «Тарковский для меня — воплощенный Святой Дух. Перечитываю Евангелие... Помните то место, где Петр, Иаков и Иоанн видят свет, исходящий от Иисуса? Так вот: когда я смотрю фильмы Тарковского, то вижу тот же свет»⁶. Думается, что по-

свящая «Антихриста» тому, кого чтит за Христа, Триер как бы вступает в противоречие со своим антихристианским замыслом.

Такое же колебание между интенцией разрушения и интенцией его преодоления наблюдается в «Меланхолии» — втором фильме трилогии. Негативный эффект этого фильма уже отнюдь не связан с характером его образности: в отличие от «Антихриста», «Меланхолия», наоборот, выстроена на языке красивейших планов, который сам фон Триер определил как игру в эстетику немецкого романтизма и, добавим, английского прерафаэлитизма. Хотя, с точки зрения кинокритика Зары Абдуллаевой, красота и картинность «Меланхолии» может трактоваться в качестве иронического приема, отрицающего потребительские ценности и, следовательно, демонстрирующего кризисность эстетских форм в искусстве XXI в. З. Абдуллаева пишет, что фон Триер «дезавуирует наслаждение красотой», превращая красоту в «выразительное средство безнадежности спасения» и «отменяя, таким образом, едва ли не главную утопию фашистских, тоталитарных и потребительских обществ — утопию эстетизма»⁷.

Однако если кризисное сознание художника в этой картине и выразило себя в разрушении традиционно понимаемых функций красоты, думается все же, что в первую очередь оно засвидетельствовало свое состояние в идеологии фильма. Центральная философема «Меланхолии» — «Жизнь на Земле — зло», а гибель Земли станет освобождением от того незаметного, казалось бы, апокалипсиса, который ежеминутно свершается в человеческих жизнях, втянутых в неистинные отношения и вынужденные ритуалы. Эта идея вложена в уста главной героини — Джастин, чья убежденность в том, что человечество не заслуживает спасения, воплощается в мощной энергии самоистребления и истребления всей планеты.

В первой части фильма повествуется о том, как погружающаяся в меланхолию героиня разрушает свою свадьбу и свою карьеру, будучи не в силах выносить те обязательства, которые в ее восприятии оборачиваются лишь мучительными оковами. Именно на этой почве — почве отвержения ложных скреп, иллюзорных представлений, искусственных правил происходит самый странный жест героини — разрыв с мужем. Предлагая Джастин возрадоваться тому, как он на десятилетия вперед

прочертил план их союза, муж демонстрирует столь невыносимую для нее приверженность к тривиальным представлениям о должном течении брачной жизни. Жизнь в восприятии Джастин обнажает свои неистинные формы и потому лишается всяческой ценности.

Есть еще один аспект разочарования Джастин. Он раскрывается во второй части фильма, где содержится непосредственное объяснение парадоксального поведения героини. Оказывается, что она, в силу того, что наделена особым даром чувствования происходящего, знала о том, что Земля обречена и все погибнут бесповоротно и окончательно. Эта уверенность отменяет для нее всякую возможность веры в будущее, что в метафизическом плане оборачивается отказом от веры в цикличность времен, бессмертие души и вечное возвращение. На почве разрушения веры в возможность бессмертия и происходит ее жестокая убежденность в том, что «никто не спасется» — даже безгрешный ребенок. Спасение праведных — иллюзия, в которую готова верить Клер, сестра Джастин, отстаивая право своего маленького сына на взросление и жизнь. Сама Джастин категорически отрицает иллюзию спасения, наоборот, она сознательно и планомерно способствует апокалипсису: во второй части фильма содержатся прямые намеки на то, что она притягивает несущуюся на Землю планету Меланхолия. Откровенное приветствие конца света содержится в сцене, где героиня отдает свое обнаженное тело ночному свету Меланхолии, фактически празднуя свою подлинную свадьбу — свадьбу с тем, что окончательно уничтожит жизнь, прекратив муку иллюзорной веры. В результате Меланхолия, первоначально вроде бы выбравшая траекторию обходного пути, отзывается на зов Джастин и сокрушает Землю.

Эта тема — тема апокалипсиса как подлинной свадьбы героини — намечена уже в прологе фильма, состоящем из серии картин, предвещающих гибель планеты. В одной из них облаченная в роскошный свадебный наряд героиня изображена в состоянии целенаправленного устремления к смерти: зритель видит, как сначала она пытается преодолеть опутавшие ее нити, цепляющиеся к платью и ногам (возможно, символ земных оков), а потом застывает в ручье в позе утонувшей Офелии со знаменитого прерафаэлитского полотна. Ее руки еще удерживают свадебный букет, взгляд открыт, фата и платье топорщатся пока

не намокшими складками, но знакомый с живописным образом Джона Милле зритель понимает, что смерть Джастин неотвратима: глаза закроются, букет будет предан течению реки, платье отяжелеет от воды — как на прецедентной картине. Но, в отличие от смерти Офелии, смерть Джастин подается не как трагическая случайность, а как следствие сознательного выбора, происходящего на почве крушения иллюзий и празднуемого как свадебное торжество.

Впрочем, как и в фильме «Антихрист», финал «Меланхолии» далеко не однозначен. Героиня, стремящаяся к тому, чтобы «никто не смог спастись», в то же время отвергает ритуал прощания с жизнью, предложенный ее сестрой. В описании Клер, сестры Джастин, это ритуал пира во время чумы: она предлагает сесть за стол, выпить вина (спеть шиллеровскую «Оду к радости», как издевательски продолжает мысль сестры Джастин) и так пережить последний пароксизм наслаждения жизнью. Джастин противопоставляет предложению Клер ритуал рождения Бога: в приближении апокалипсиса вместе со своим нежно любимым племянником она строит убежище, которое называет «золотой пещерой», «волшебным гротом». Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино. Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса, лежащего в яслях: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды. Внутри этого конуса герои и встречают апокалипсис, в финальных, иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом звезды Рождества.

Однако символическое присутствие младенца-Христа в сцене кончины Земли вряд ли имеет какое-то жизнеутверждающее значение. Скорее всего, героиня, утешая своего племянника иллюзией спасения в «золотой пещере»*, сама, наоборот, подразумевает неотвратимую смерть Бога. В акте протеста против иллюзии спасения и бессмертия она символически умерщвляет его во младенчестве: Сын Божий, с ее точки зрения, неизбежно разделит участь всех земных существ; как и ее

* Недаром Джастин предлагает ему встретить кончину Земли с закрытыми глазами.

любимый племянник, он не достигнет возраста спасения и не осуществит свою жертву.

Данную интерпретацию мы выдвигаем в противовес мнению, высказанному Зарой Абдуллаевой, с точки зрения которой возведение героиней «волшебного грота» является жалким, «спрофанированным (в духе автора-трикстера) образом спасения»⁸. Ее мнению явно противоречат финальные сцены фильма, совершенно лишенные иронического профанирования. Наоборот, они выдержаны в духе печальной патетики, утверждающей серьезность и подлинность происходящего. Момент апокалипсиса обозначен в финале фильма не столько картинами разрушения, сколько эмоцией скорби на лицах людей, встречающих свою гибель. Думается, что такое завершение утверждает ценность жизни вопреки первоначальной убежденности Джастин в том, что жизнь есть зло. А это вновь свидетельствует о парадоксальной противоречивости между авторским замыслом (проклятие иллюзии спасения и бессмертия) и его воплощением (отказ от апологетики апокалипсиса).

Замысел «Нимфоманки» — последнего фильма трилогии — поддается реконструкции с большим трудом. Трудность герменевтики «Нимфоманки» связана с целым рядом факторов: это и синтетичность жанровой природы фильма (философская комедия, интеллектуальная драма, трагедия самоопределения), и явная опора фон Триера на эстетику полифонизма, и демонстративное выведение на экран порнографической и садомазохистской образности, и снова, как и в первых фильмах, смысловая противоречивость.

На первый взгляд, и особенно в соотнесении с первыми фильмами трилогии, в основе идеологии «Нимфоманки» также лежит замысел проклятия. Если в «Антихристе», напомним, авторское проклятие подразумевает (воспользуемся выражением Ницше) христианскую «казуистику греха», а в «Меланхолии» — христианское обещание спасения и бессмертия, то в «Нимфоманке» проклятие очевидно направлено на (перефразируем Ницше) христианскую «казуистику сострадания и любви»*. Впрочем, можно говорить, что объект авторского проклятия в фильмах трилогии универсален: это те установления

* Недаром слоган «Нимфоманки» – «Забудь о любви».

культуры современного мира, которые в представлении фон Триера покоятся на христианских мифах и иллюзиях. Центральные герои «Депрессии» реагируют на них поступками, чудовищными как в своем протесте (в «Меланхолии» и «Нимфоманке»), так и в своем подчинении (в «Антихристе»).

В «Нимфоманке» вновь в центре женщина, причем вполне узнаваемая по первым фильмам трилогии: от героини «Меланхолии» она явно унаследовала энергию бунта, а от героини «Антихриста» — тот предмет, на который направлено ее страдальческое сопротивление, а именно переживание вины, связанной с невозможностью преодолеть чувственные потребности своего тела. Фон Триер как бы возвращается к тому вопросу, который он исследовал в «Антихристе». Это вопрос о характере греховности женской природы. Причем возвращение к «старому» предмету открыто подчеркнуто в «Нимфоманке» прямыми цитатами из «Антихриста», самой выразительной из которых является, конечно, сцена возможной смерти ребенка, оставленного матерью, занятой заботами о своей сексуальности.

Однако если в «Антихристе» вина героини была изображена как форма страха перед Оно, неподвластными контролю первичными влечениями человеческого естества, то в «Нимфоманке» речь идет о том переживании, которое было описано Фрейдом как форма страха перед Сверх-Я, внешним принуждением и осуждением. На требования, предъявляемые современным миром к женщине, героиня фон Триера реагирует беспощадным (в отношении себя самой и всех окружающих ее людей) программным бунтом. Действие фильма целиком сосредоточено на том, как героиня пытается реабилитировать сексуальные права женщины, репрессированные, как она думает, современным фаллоцентристским порядком. Любовь (в том числе к собственному ребенку) героиня также рассматривает как иллюзию, изобретенную в качестве способа манипулирования женской природой. В своем протесте она настойчива и последовательна, в отличие от своих подруг, бывших соратниц по изобретенной им вере, противопоставленной извечному обожествлению фаллического начала.

С «Антихристом» «Нимфоманку» роднит не только фрейдовский подтекст, но и подтекст библейский, а именно подтекст, связанный

с мифологией пришествия Антихриста. Причем, как и в первом фильме трилогии, имя Антихриста с одинаковой степенью возможности может быть присвоено обоим центральным героям фильма.

С одной стороны, атрибуты Антихриста присутствуют в образе самой героини — Джо. Свою гипертрофированную сексуальность она осознает как идеологическую позицию, направленную против той маргинализации, которой в христианском мире подвергается женщина. Сочувствие, материнство, верность она считает выражением лжи и лицемерия, противопоставляя им единственную, по ее мнению, подлинную реальность — реальность сексуального желания. Джо выведена в фильме как идеолог новой веры, во имя которой она готова страдать, терпеть унижения, одиночество, боль и презрение. И в этом плане превзойти самого Иисуса. Так, в добровольном бичевании плетью она принимает на один удар больше, нежели Иисус принял перед распятием. Причем аналогию с Христом она проводит вполне сознательно, оправдывая свой визит к садисту тем, что Иисус тоже был жертвой истязаний.

Есть и другие «сатанинские», как говорит собеседник Джо, знаки, которыми отмечена ее история. Самый выразительный из них — видение юной Джо, пародирующее христианский сюжет Преображения Христа: в состоянии чувственного возбуждения ей являются Валерия Мессалина и восседающая на звере Апокалипсиса вавилонская блудница. Джо оказывается выделена, избрана — но не Христом, а Антихристом, ведь в христианской мифологии вавилонская блудница изображается матерью Антихриста, а зверь Апокалипсиса непосредственно с ним отождествляется. Однако утверждение собственного избранничества оборачивается для Джо страшным бременем, сопоставляемым ею самой с несением голгофского креста, подтверждением чего становится незаживающая рана на ее половых органах, своего рода стигмат, символ мученичества за иную, не христианскую веру — веру не в любовь, а в право удовлетворения природы, право, репрессированное христианской культурой. В этом плане Джо является антиподом безымянной героини «Антихриста», которая, наоборот, требовала наказания.

Впрочем, в конце пути, следуя которым, она добивалась реабилитации своих сексуальных прав, Джо приходит к тому же выводу, которым была одержима ее предшественница по трилогии. Это вывод о том, что

подчинение природе греховно, а она — «плохой человек», и преступления ее чудовищны. Думается, что именно на эту мысль и работал весь визуальный ряд данного киноповествования, откровенно сближающий его с порнографическими и криминальными фильмами. Степень преступности героини меряется здесь не только посредством вызываемого у зрителя отвращения, но и «по-достоевски»: посредством рассказа о том, как сказывается перверсивность поведения героини на судьбах тех детей, которые невольно становятся персонажами ее истории. Бросив своего собственного ребенка, Джо вовлекает в преступный образ жизни другое дитя, в свою очередь, подвергающее ее в финале страшному унижению — в отместку за причиненное зло.

Однако на протяжении всего фильма звучит и иной голос. Он сразу вступает в конфликт с той точкой зрения, которую у зрителя моделирует визуальный ряд и которую мы связали с реакцией отвращения. Это голос оправдывающий, всепонимающий, исполненный сочувственной поддержки. Он принадлежит Селигману, случайному собеседнику Джо, интеллектуалу и, как кажется на первый взгляд, гуманисту, которому она рассказывает историю своей бунтарской жизни.

Фон Триер, конечно, подразумевает евангельскую ситуацию «Христос и блудница». На протяжении всего фильма Селигман на разные лады повторяет отказ Иисуса от осуждения блудницы («Я не осуждаю тебя» (Ин. 8:2–11)).

Зритель, понимающий евангельскую подоплеку сюжета, должен быть сразу насторожен тем, что Селигман опускает вторую часть Иисусова обращения к блуднице («Иди и впредь не греши»). Эта лакуна в слове выдающего себя за Христа героя не случайна. С одной стороны, она подчеркивает самостоятельность решения героини больше не грешить: убедившись в разрушительности протеста, Джо понимает необходимость отказа от прежней веры в правоту желания. В Селигмане она находит сострадательное понимание и поддержку, лишь укрепляясь в своем решении, принятом, повторим, самостоятельно.

С другой стороны, отсутствие в слове Селигмана второй части Иисусова обращения к грешнице выразительно обнажает эгоистическую подоплеку его отказа от осуждения героини. Финальные кадры фильма окончательно разоблачают в нем самозванца, лже-Христа, баюкающего

больную совесть своей гостью не во имя сострадания и поддержки, а во имя права требовать вознаграждения, позволившего бы ему реализовать свою подавленную интеллектом сексуальность.

Впрочем, позиция Селигмана, внешне так похожая на позицию Христа, разоблачается и ранее — задолго до финальной точки. Его сочувствие изначально проявляет свою антихристианскую природу, так как в его основе лежит предъявление христианству ницшеанского помысли и пафосу счета. Так, чувственные права Джо Селигман поддерживает, настаивая на вине христианской религии перед человеком: наложив проклятие на человеческую природу, христианство, с его точки зрения, сакрализовало переживание вины, что, в свою очередь, и повлекло за собой самые чудовищные девиации. Селигман очевидно опирается здесь на идеи ницшевского «Антихриста». При этом, продолжая пафос Ницше, а также опираясь на феминистскую философию, он разоблачает маскулинизм XX в. — за то, что тот закрепил христианское проклятие исключительно за женской природой, освободив от него мужчину. Мысль о правоте протеста женщины «в защиту своих человеческих прав», как говорит Селигман, и против той вины, которую ей навязывает христианская культура, прямо звучит в финальном монологе героя. Исходя из этой идеи он и оправдывает бунтарское поведение героини в самых его отвратительных формах. Впрочем, к решению героини об отказе от протеста и необходимости признания вины он тоже относится сочувственно, вызывая у Джо искреннюю благодарность. Она, конечно, видит в нем Христа. И тем страшнее для нее его финальное саморазоблачение, его превращение из Христа в Антихриста.

Финал фильма на первый взгляд кажется безысходным. Недаром действие последней сцены разворачивается на затемненном экране: зритель слышит звуки выстрела и побега Джо. Однако той амбивалентности, которой отличались предыдущие фильмы трилогии «Депрессия», финал этого фильма все-таки не теряет, ведь униженная блудница не просто убивает того, кто принуждает ее к греху, она убивает того, кто на протяжении всего действия выдает себя за Христа. Антихрист в финале оказывается повержен в обеих своих ипостасях: и в ипостаси, которую воплощает застреленный Селигман, и в ипостаси, которую

воплощает Джо (она покаянно отказывается от протеста), что, впрочем, не отменяет катастрофичности развязки.

Итак, все фильмы «Депрессии» обладают интенцией проклятия, направленного, как мы писали выше, на ложные, с точки зрения фон Триера, идеологемы христианского мира: на христианскую концепцию вины, на христианское обещание бессмертия и спасения, на христианскую веру в возможность сострадания и любви к ближнему*. В фильмах фон Триера они рассматриваются в качестве иллюзии и фактора репрессии «человеческого, слишком человеческого». Но при этом во всех трех фильмах открыто декларируемая интенция проклятия парадоксально воплощается в формах, полемизирующих с ней. Причем во всех случаях противоречивость заявленной изначально авторской позиции особенным образом обнаруживает себя в финале, отменяя возможность «прочтения» произведений фон Триера в однозначном ключе, т. е. в соответствии с его прямыми антихристианскими декларациями. Повторим, что последние и самим режиссером, и его критиками объясняются как выражение мировоззренческого слома. Однако анализ «Депрессии» показывает, что кризис отношений с культурой в последней трилогии фон Триера находит свое выражение в конфликтном, внутренне противоречивом взаимодействии образов и ситуаций, одни из которых ориентированы на «переоценку ценностей», а другие — на их утверждение.

В то же время конфликтный характер соотношения смыслов внутри каждого фильма уравнивается цельностью всего цикла. Внутри трилогии разворачивается целая система корреспондирующих друг с другом мотивов. На некоторые из них мы обратили внимание уже по ходу анализа. Среди них и прямые цитаты из предыдущего фильма трилогии в последующем (визуальные и музыкальные), и тематические повторы, и воспроизведение одной и той же системы персонажей (мужчина и женщина, носитель интеллекта и воплощение природы, об-

* Уже после завершения статьи нам встретилась интернет-публикация Антона Долина, в которой пафос «Нимфоманки» определяется согласно выводам, сделанным нами в результате вышеприведенного анализа, — как «крестовый поход Триера против гуманизма, состоящего наполовину из прагматичного лицемерия, наполовину из добровольного самообмана»⁹.

разы которых одинаково наделены антихристианским потенциалом). Последнее наблюдение в первую очередь касается рамочных фильмов — «Антихриста» и «Нимфоманки», между которыми особенно сильны смысловые связи. Однако при внимательном рассмотрении все фильмы трилогии оказываются элементами единого сюжета. Это сюжет Откровения Иоанна Богослова: в первом фильме разворачивается ситуация явления Антихриста, во втором — коллизия Апокалипсиса, в третьем — убийства Антихриста. Таким образом, архетипическую основу трилогии, подразумевающей проклятие главных идей христианства (первородного греха, спасения, бессмертия, сострадания и любви), составляет книга, изображающая полное поражение Антихриста и устанавливающая в верности Христу.

¹ Торсен Н. Меланхолия гения. Триер: жизнь, фильмы, фобии. М., 2013; Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль: Сценарий. М., 2007.

² Долин А. Ларс фон Триер...

³ Долин А. Самосуд [Электронный ресурс]. URL: <http://rusact.com/movie-review-9967-Antikhrist-Antichrist-Samosud> (дата обращения: 20.05.2014).

⁴ Strindberg A. Inferno / Übers. v Ch. Morgenstern. Berlin, 1919.

⁵ Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой. СПб., 1998. С. 243.

⁶ Долин А. «Лежу в гробу...»: Интервью с Ларсом фон Триером [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 20.04.2014).

⁷ Абдуллаева З. Сумерки эстетизма [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2011. № 6. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/06/n6-article4>.

⁸ Там же.

⁹ Долин А. «Нимфоманка»: послесловие [Электронный ресурс]. URL: <http://vozduh.afisha.ru/cinema/nimfomanka-posleslovie/> (дата обращения: 04.09.2014).

3. КРИЗИС КАК ФАКТ ЛИТЕРАТУРНОЙ БИОГРАФИИ

3.1. М. Ю. Лермонтов в середине 1830-х гг.

В творчестве М. Ю. Лермонтова традиционно выделяют три периода: ранний или юношеский (1828–1831), переходный (1832–1836) и зрелый (1837–1841). Говоря о количественном объеме созданных в эти периоды произведений, Б. Эйхенбаум отмечал: «Школьная работа Лермонтова занимает такое большое пространство, что количественно подавляет собой творчество последних лет. Он начинает писать очень рано (14 лет) и первые годы пишет очень много. В первый период (1828–1832)* им написано до 300 стихотворных вещей, между тем как во второй (1836–1841) — всего около 100. За годы 1833–1835 он написал только 13 стихотворений, среди которых главное место занимают шуточные стихи и порнографические поэмы (“Гошпиталь”, “Петергофский праздник”, “Уланша”)»¹. Историками литературы глубоко исследованы ранний и зрелый периоды, в то время как переходный практически не анализировался в плане творческого и психологического кризисов, переживаемых поэтом в это время. Между тем период 1832–1836 гг. не менее важен и значим, он связан с поисками Лермонтовым нового содержания и новых художественных идей. Не случайно этот период назван переходным: если раннее творчество Лермонтова можно охарактеризовать как по преимуществу романтическое, а зрелое — как движение к реализму, то переходный — это время перестройки художественной

* Б. Эйхенбаум придерживается несколько иной классификации.

системы, когда меняется авторское сознание, возникает новое видение мира, иное отношение к объекту описания, перестраивается вся стилевая система, разрабатываются новые способы психологической обрисовки характеров. О кризисе романтического мироощущения и творческих поисках свидетельствует и тот факт, что некоторые произведения этого периода были брошены автором и остались незавершенными: романы «Вадим» и «Княгиня Лиговская», поэма «Сашка», набросок «Алекс<андр>: у него любовница», прозаический отрывок «Я хочу рассказать вам...».

В биографическом отношении переходный период вмещает в себя два события, оказавших влияние на дальнейшую судьбу, психологическое состояние и творчество поэта.

Первое связано со сменой учебного заведения: в начале лета 1832 г. Лермонтов покидает Московский университет и переезжает в столицу с намерением перевестись в Санкт-Петербургский университет. Однако ему пришлось бы начать с первого курса, поскольку время учебы в Московском университете ему как уволенному не засчитывалось. Лермонтов не захотел терять два года и круто изменил планы, решив поступать в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. 4 ноября 1832 г. он успешно выдержал экзамены и был зачислен в Школу, в которой обучался два года и был выпущен 22 ноября 1834 г. корнетом лейб-гвардии Гусарского полка.

Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — привилегированное военное училище, в котором основное внимание уделялось военным дисциплинам, выездам на лагерные учения в окрестности Петергофа в летние месяцы, участию в осенних маневрах около Красного Села. Помимо военных дисциплин, воспитанники также изучали ряд общеобразовательных предметов. Строевая служба, дежурства, парады почти не оставляли времени для творческой деятельности. Юный Лермонтов оказывается погружен в атмосферу военной муштры, о которой он рассказал в шутовом стихотворении «Юнкерская молитва» (1833): «От маршировки / Меня избавь, / В парадировки / Меня не ставь»². Сам поэт по окончании Школы в одном из писем к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г. назвал время своего пребывания в этом заведении «двумя страшными годами»³. Та же оценка зву-

чит в его письме к М. А. Лопухиной от 15 октября 1832 г., т. е. накануне поступления в Школу: «Теперь я более, чем когда-либо, буду нуждаться в ваших письмах; они доставят мне величайшую радость в моем будущем заточении; они одни могут связать мое прошлое и мое будущее, которые расходятся в разные стороны, оставляя между собою барьер из двух печальных, тягостных лет...»⁴. Если его слова накануне поступления можно рассматривать как игру, то оценка проведенного в Школе времени, звучащая в письме по окончании этого заведения, предстает как перенесенный и выношенный опыт.

Свободное от учебы время молодежь проводила обычно в светских развлечениях и кутежах. Будучи по характеру очень подвижным, насмешливым, Лермонтов принимал живое участие в затеях и шалостях юнкеров, в создании рукописного журнала «Школьная заря». Вообще Лермонтов периода обучения в Школе больше всего известен как автор так называемых юнкерских поэм и стихотворений («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша», «К Тизенгаузену» и др.), которые появились именно в этом журнале в 1834 г. Возможно, произведения были созданы при участии его товарищей по Школе. Помимо грубого натурализма, в этих поэмах и стихах, созданных в духе П. Скаррона и И. Баркова, встречаются точные зарисовки военной жизни, сатирические портреты юнкеров. Наличие этих произведений в творчестве Лермонтова позволило В. Соловьеву сравнить эротическую музу А. С. Пушкина с ласточкой, пролетающей над грязной лужей и щебечущей что-то невинное, в то время как муза Лермонтова названа философом «порнографической» и сравнивается с «лягушкой, погрузившейся и прочно засевшей в тине»⁵. Д. Мережковский в связи с этим заметил: «Здесь любопытно это общепринятое побивание Лермонтова Пушкиным: одному все прощается, другому каждое лыко в строку»⁶. Безусловно, для адекватной оценки юнкерских поэм и стихотворений необходимо помнить о юном возрасте и о той атмосфере, которая окружала Лермонтова в закрытом мужском военном учебном заведении. Ее прекрасно охарактеризовал близкий друг Лермонтова А. Шан-Гирей: «Нравственно Мишель в школе переменялся не менее как и физически, следы домашнего воспитания и женского общества исчезли; в то время в школе царствовал дух какого-то разгула, кутежа, бамбошества;

по счастью, Мишель поступил туда не ранее девятнадцати лет и пробыл там не более двух; по выпуске в офицеры все это пропало, как с гуся вода. *Faut que jette sa gourme**, как говорят французы»⁷.

Юнкерские поэмы и стихотворения получили неоднозначную оценку в лермонтоведении. Так, вслед за В. Соловьевым отрицательно о них отзывались Б. Эйхенбаум⁸, Э. Э. Найдич⁹. Противоположной точки зрения придерживался П. Н. Сакулин: «Если забыть об этической оценке этих произведений, то им следует приписать важное значение в эволюции лермонтовского творчества. Как шуточные и эротические повести других поэтов (например, того же Пушкина), фривольные поэмы Лермонтова вносили в его поэзию струю простоты и жизненности, черты, которых так недоставало “романтическим” поэмам Лермонтова и его современников»¹⁰. Эту точку зрения поддержал С. Дурылин: «Лермонтов писал для определенного круга читателей, и вкусы этого круга не могли не отразиться на его произведениях. Об эстетической требовательности и об этической строгости этого вкуса не может быть и речи. “Непристойность”, очевидно, входила, как неперемное условие, в литературный заказ, обращенный гвардейскими подпрапорщиками к их поэтам... Как бы отрицательно ни относиться к тематике этих произведений и как бы ни сожалеть о затрате творческих сил поэта на эти поэмы, остается бесспорным важный факт: в юнкерских поэмах Лермонтов-писатель впервые обратился к прямому воспроизведению действительности в форме реалистического рассказа»¹¹. Такого же мнения придерживается и Д. Благой: «На 1833–1834 гг. падает кризис романтического мирозерцания Лермонтова. Яркое выражение этого кризиса — так называемые “юнкерские поэмы” (“Гошпиталь”, “Петергофский праздник”, “Уланша”, наконец — хотя написанная и позднее, через два года по окончании юнкерской школы, но по жанру полностью к ним примыкающая — “Монго”)... Юнкерские поэмы, конечно, — еще не реализм; но во всяком случае они знаменуют собой шумное и озорное вторжение реальной действительности в мир патетико-романтических переживаний и страстей юношеского лермонтовского творчества»¹². Ряд современных исследователей говорят о юнкерских произведениях

* «Молодость должна перебеситься» (фр.).

Лермонтова как о важной ступени эволюции его творчества, рассматривают их в контексте сложной преемственности, поисков своего пути¹³.

Пребывание поэта в Школе в течение «двух страшных годов» отразилось на его творческой продуктивности. Но и в этих условиях Лермонтов продолжает писать, хотя его творчество переживает период спада. «Лермонтов писал меньше, тайком от начальства, урывками, по вечерам, уединившись в одном из самых отдаленных классов. В таких условиях продолжал он работать над пятой редакцией поэмы «Демон» и романом «Вадим». Тогда же написаны «Хаджи Абрек» и ряд других поэм, стихотворения «Юнкерская молитва», «На серебряные шпоры», «В рядах стояли безмолвной толпой» и, вероятно, закончен начатый еще в Москве «Измаил-Бей»»¹⁴. К перечисленным произведениям необходимо также добавить сочинение «Панорама Москвы» (1834), написанное юнкером Лермонтовым в Школе по заданию преподавателя В. Т. Плаксина. Оценивая те немногие произведения, созданные Лермонтовым в период обучения в Школе, мы можем сформулировать их основную проблематику: от кавказских романтических поэм с их сплавом истории и легенд до сатирического изображения быта юнкеров и раздумий об исторической судьбе родины.

Самые известные произведения Лермонтова периода обучения в Школе — юнкерские поэмы и стихотворения — свидетельствуют о начинающейся перестройке художественной системы, об отходе от романтических установок и сложном движении к принципам реализма. Можно сказать, что эти произведения сыграли положительную роль в становлении творчества Лермонтова: обращение к изображению объективных событий способствовало формированию реалистического письма. «Юнкерские поэмы сами по себе не приносят Лермонтову особой чести, — заметил Д. Благой. — Однако в творческой эволюции Лермонтова они, как сказано, составляют важный этап. С одной стороны, они знаменуют наличие глубокого творческого кризиса. За 1833–1834 гг. Лермонтов, за исключением юнкерских поэм, почти ничего не пишет... С другой стороны, юнкерские поэмы составляют начальный пункт на пути Лермонтова к реализму. Не случайно после написания первых трех поэм Лермонтов обращается к работе над «Маскарадом», а в год написания последней — «Монго» (1836) — принимается за ро-

ман из современной жизни, задуманный как широкое реалистическое полотно, — “Княгиня Лиговская”»¹⁵. Во-вторых, от юнкерских произведений тянутся нити к следующим по времени создания поэмам и повестям Лермонтова с элементами натурализма: «Сашка» (1835–1836?), «Монго» (1836), «Тамбовская казначейша» (1836–1838)¹⁶. Эта группа поэм, в которую включается также более поздняя «Сказка для детей» (1839–1840), в лермонтоведении получила название иронических. В них продолжится процесс, начатый в юнкерских поэмах: Лермонтов выйдет на новый уровень эстетики, и иронии подвергнется не только окружающая действительность. В новом свете будут осмыслены также «образы, бывшие наиболее поэтичными в романтических произведениях Лермонтова. Насмешливо, хотя и сочувственно изображены разочарованный “лишний человек” (“Сашка”) и демонический герой, оказавшийся чертом “неизвестного ранга” (“Сказка для детей”), а в любовной ситуации “Тамбовской казначейши” неожиданно проглядывают черты, пародирующие Демона и Тамару. По существу, автор иронизирует здесь не только над героями, но и над своими прежними романтическими идеалами...»¹⁷.

По окончании Школы (ноябрь 1834 г.) Лермонтов остался в Петербурге: посещал балы, завел интригу с Е. А. Сушковой. К зиме 1835 г. ему становится известно о предстоящем замужестве Варвары Александровны Лопухиной — самой глубокой его сердечной привязанности. Свадьба состоялась в мае 1835 г. Лопухина вышла замуж за богатого помещика Н. Ф. Бахметева, который был намного ее старше. Этот период 1835–1836 гг. тяжело переживался Лермонтовым, что позволяет говорить о своеобразном психологическом кризисе.

Об агрессивном отзыве о предстоящем замужестве мы узнаем из письма Лермонтова к кузине А. М. Верещагиной, отправленного из Петербурга зимой 1835 г.: «Г-жа Углицкая... мне также сообщила, что m-lle Barbe выходит замуж за г. Бахметева. Не знаю, верить ли ей, но, во всяком случае, я желаю m-lle Barbe жить в супружеском согласии до *серебряной* свадьбы и даже долее, если до тех пор она не разочаруется!..»¹⁸. О болезненном восприятии Лермонтовым предстоящей свадьбы свидетельствует и его друг А. Шан-Гирей: «Мы играли в шахматы, человек подал письмо; Мишель начал его читать, но вдруг изменился

в лице и побледнел; я испугался и хотел спросить, что такое, но он, подавая мне письмо, сказал: “Вот новость — прочти”, и вышел из комнаты. Это было известие о предстоящем замужестве В. А. Лопухиной»¹⁹. Неприятие этого события Лермонтов будет не только подчеркивать своими действиями (так, например, отправляя Лопухиной список поэмы «Демон», он в посвящении в поставленных переписчиком инициалах «В. А. Б.» с негодованием зачеркивает букву «Б.» (т. е. Бахметевой) и ставит букву «Л.» (Лопухиной)), но и осмыслять в своем дальнейшем творчестве.

Что касается отражения этого события в произведениях Лермонтова, то чета Бахметевых станет прототипами литературных персонажей в драме «Два брата», в романах «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени». Мучимый ревностью, Лермонтов выводил Бахметева в образе смешного и недалекого старика, которому изменяет молодая жена (князь и княгиня Лиговские в первых двух произведениях, супруги Г...вы в последнем романе). Самой Лопухиной Лермонтов посвятил достаточно большое количество произведений, которые объединяются в отдельный цикл. В нем можно выделить три основные группы произведений, отражающих разные фазы чувства поэта и взаимоотношений с адресатом и в целом вписывающихся в обозначенные в начале работы периоды творчества. В первую группу входят произведения 1831–1834 гг., относящиеся к раннему творчеству Лермонтова и созданные в период знакомства с Лопухиной. Это светлые произведения, в них подчеркнуты искренность отношений, взаимопонимание, «нахождение себя в другом», «дружба души с душой», романтическое сопоставление героини с ангелом, а героя — с Демоном. Вторая группа объединяет произведения, созданные в 1835–1836 гг. после замужества Лопухиной: поэма «Сашка», драма «Два брата», роман «Княгиня Лиговская». В этих текстах Лермонтов осмысляет причины, по которым любимая женщина вышла замуж за другого человека, и намеренно старается выставить ее в самом невыгодном свете. Образ героини этих произведений амбивалентен. С одной стороны, в ней подчеркнуты «продажное сердце», ветреность, непостоянство и рассудительность, по которой она предпочла автобиографическому герою «человека с миллионами». С другой стороны, в этих же самых произведениях Лермонтов подчер-

кивает прежнюю силу любви, ее неугасимость. К третьей группе относятся произведения позднего периода творчества Лермонтова, среди которых можно назвать роман «Герой нашего времени», стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), «Расстались мы, но твой портрет...», «Ребенку», «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») и ряд других. В связи с общим характером эволюции творчества Лермонтова изменяется и семантика образа главной героини цикла: он просветляется памятью и своеобразным прощением, окружается сочувствием и пониманием. Мотив неугасшей любви к утраченной возлюбленной развивается во всех произведениях третьей части цикла.

Список произведений лопухинского цикла, созданных в 1835–1836 гг. и по времени совпадающих с переходным периодом творчества, необходимо дополнить следующими текстами. Помимо указанных поэмы «Сашка», драмы «Два брата», романа «Княгиня Лиговская», мы вслед за В. Комаровичем включаем в эту группу также драму «Маскарад»²⁰. Исследование О. Б. Заславского позволяет присоединить к этой группе набросок «Алекс<андр>: у него любовница»²¹. Главная героиня этой группы произведений выходит замуж не только потому, что ее избранник, будучи намного старше по возрасту, имеет огромное состояние, не только потому, что она рассудительна и обладает «продажным сердцем». Лермонтов улавливает в этой ситуации и другой подтекст: его героиня выходит замуж также еще по одной причине — под давлением правил светского общества, в котором признавался неравный брак по расчету. Именно в этот период появляются новые для творчества Лермонтова мотив адюльтера и тема положения женщины в свете, ее эмансипации, а в драме «Маскарад» в монологе баронессы Штраль «содержится, по-видимому, первое упоминание Ж. Санд в русской художественной литературе»²².

Наиболее крупным произведением этого периода является роман о жизни современного общества «Княгиня Лиговская», который был начат в 1836 г. Это первое прозаическое произведение Лермонтова в реалистическом стиле, в котором появляются такие значимые для его дальнейшего творчества герои, как Печорин и Вера. Роман создавался при участии ближайшего друга Лермонтова, литератора и этнографа

С. А. Раевского, служившего в Департаменте государственных имуществ и хорошо знакомого с бытом и нравами петербургских чиновников. Треть рукописи романа — автограф Лермонтова, остальной текст записан Раевским и родственником А. Шан-Гиреем (с авторскими поправками). Работа над романом была прервана событиями, последовавшими за гибелью в январе 1837 г. А. С. Пушкина: за распространение стихотворения Лермонтова «Смерть Поэта» Раевский был выслан из Петербурга в Олонецкую губернию, а сам автор — на Кавказ. Роман был брошен и остался незавершенным, больше работу над ним Лермонтов не возобновлял. 8 июня 1838 г. он писал Раевскому: «Роман, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится, ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменились, а я, знаешь, не могу в этом случае отступить от истины»²³.

«Княгиня Лиговская» — произведение переходное и в том плане, что его жанровой особенностью является сочетание элементов светской повести и повести о чиновнике, но вместе с тем в этом романе появляется много новых, не свойственных светским повестям мотивов. Текст романа обнаруживает следы влияния Ф. Стендаля, Ф. Р. Шатобриана, Ж. Жанена, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского. «Можно предполагать, что одновременное присутствие в “Княгине Лиговской” различных повествовательных традиций послужило причиной незавершенности романа. В дальнейшем Лермонтов отдаст предпочтение той традиции, которая, будучи определенным образом преобразована, приведет его к созданию социально-психологического портрета человека его поколения»²⁴. О переходном состоянии самого автора, его психологическом кризисе свидетельствует также символика красного цвета, раскрывающаяся в тексте этого произведения.

Истории создания и поэтике незавершенного романа «Княгиня Лиговская» посвящено много работ. Однако такие элементы поэтики данного произведения, как цвет, цветообозначения, еще не становились, по нашему наблюдению, предметом отдельного исследования.

Между тем в лермонтоведении достаточно полно изучена «колористика» текстов писателя²⁵. Преобладающие в лермонтовской поэзии голубой, синий, белый, золотистый цвета исследователи связывают с традициями православия и романтизма. Интересную картину дают на-

блюдения над эволюцией цветовой гаммы в прозе Лермонтова²⁶. Однако исследователи останавливают здесь свое внимание лишь на романах «Вадим» и «Герой нашего времени», в то время как цветообозначения в «Княгине Лиговской» оказываются вне поля их зрения. Ранний роман «Вадим» наиболее разнообразен в цветовом отношении: в нем мы находим целую гамму красок, множество оттенков, полутонов и отливов. Резко меняется цветовая палитра в поздней прозе — в романе «Герой нашего времени», повести «Штосс». Как замечает Л. Голибьевская, «краски в “Герое нашего времени” не стали ярче или тусклее, но их стало меньше... В последнем романе Лермонтова стали другими, если так можно выразиться, цветовые акценты»²⁷. В работах Н. Н. Болдиной, Е. М. Виноградовой, В. И. Влащенко²⁸ убедительно доказано, что преобладающими в позднем лермонтовском романе являются белый и черный цвета, но в первую очередь автором используется эпитет «бледный». Эта черта, свойственная образу природы и практически всем героям произведения, является знаком утраты жизненных сил, символизирует границу бытия и небытия, жизни и смерти.

По нашему наблюдению, красный цвет и его оттенки (пунцовый, малиновый, розовый) — основной колоратив романа «Княгиня Лиговская». Как показывают данные «Частотного словаря», цветовая палитра в творчестве Лермонтова распределяется следующим образом: черный — 184 употребления, белый — 162, золотой — 106, синий — 80, красный и голубой — 74, зеленый — 55, серебряный — 50, розовый — 36, желтый — 26, серебристый — 13, лазурный — 12, золотистый — 10, алый и пунцовый — 9, жемчужный, малиновый и багряный — 8²⁹. Таким образом, красный цвет занимает срединное положение в иерархии цветовых предпочтений Лермонтова, в то время как оттенки красного — багряный, алый, розовый, пунцовый, малиновый — тяготеют к периферии. Между тем три последних оттенка автор актуализирует в своем романе. Системная повторяемость этих цветообозначений позволяет говорить о мотиве красного цвета в произведении, об особой концепции мира, человека и социальных отношений.

Появление красного цвета и его оттенков в романе обусловлено, на наш взгляд, несколькими факторами. Произведение создавалось в непростой для автора период, связанный с замужеством любимой женщины

В. А. Лопухиной — прототипом Веры Лиговской. Лопухина вышла замуж в мае 1835 г. за богатого помещика Бахметева, в декабре этого года состоялась первая встреча Лермонтова с Лопухиной и ее мужем. Эти события послужили основой для создаваемых уже в 1836 г. драмы «Два брата» и романа «Княгиня Лиговская». Психологическая напряженность, испытываемая Лермонтовым после встречи, острая социальная направленность произведений против светского общества, в котором продаются и покупаются чувства, во многом, как представляется, способствовали актуализации мотива красного цвета как максимально насыщенного в цветовой палитре. Известно, что в мировой культуре этот цвет ассоциируется с сильными ощущениями, эмоциями, драматизмом событий³⁰. Как отмечает Л. Голибиевская, Лермонтов «сделал цветовую гамму способом глубокого философского обобщения и, в частности, выражения мысли о противоречиях добра и зла. Этим обусловлена и определенная цветовая символика в творчестве Лермонтова. Так, красный цвет... несет с собою функцию композиционную: готовит к бурным, обычно трагическим обстоятельствам»³¹.

Накал страстей в романе подчеркивается многочисленными описаниями переживаний героев: душевные движения прочитываются по их лицам, которые постоянно краснеют или бледнеют. Краснеет даже Негурова — героиня, которая, по словам автора, «не способна краснеть»³². Употребление глаголов «краснеть», «бледнеть» помогает автору раскрыть душевное состояние действующих лиц, т. е. эти языковые единицы выполняют психологическую функцию. Усилению психологической напряженности способствует также введение мотива любовного соперничества между главными героями и героями второго плана (линия Печорин — Красинский, Вера Лиговская — Елизавета Негурова). Корень фамилии *Крас-* актуализирует одно из значений колоремы «красный» — физическая красота, внешняя привлекательность. И действительно, чиновник Красинский обладает удивительной внешностью, заставляющей вспомнить античную статую Аполлона Бельведерского, а отличающегося невыгодной наружностью Печорина — испытывать муки ревности. Однако в образах Красинского и Негуровой подчеркнута бледность: чиновник — *блондин* с тонкими и *бледными* губами, Негурова — *отцветающая* красавица с признаками *петербургской бледно-*

сти. Надеясь завлечь Печорина, влюбленного в Веру, она появляется на балу в платье пунцового цвета, которое «придавало ее бледным чертам немного более жизни»³³. Переодевание героини в платье ярко-красного цвета можно сравнить с похожей ситуацией в романе «Герой нашего времени»: Мери сначала появляется в платье серо-жемчужного цвета, но по мере того, как будет разгораться ее чувство, переоденется в пунцовое.

Атмосфера напряженности, предчувствие грядущей катастрофы поддерживаются в незавершенном романе также с помощью говорящих фоновых деталей. Так, первое упоминание имени Веры связано с визитной карточкой, на которой оно написано. Прочитав имя, Печорин роняет карточку в *горящий* камин (красный — цвет огня)³⁴. Часть карточки, на которой было написано имя Веры, *сгорает*, другая часть с именем ее мужа остается частично целой. Карточку Печорину подает слуга — мальчик в *красной* куртке, но при этом «быстроглазый, *беленький* и с виду большой плут»³⁵. Не менее говорящими являются название театрального ресторана «*Феникс*», где происходит столкновение Печорина и Красинского, а также сюжет оперы, которую слушают все герои романа. «Фенелла» — опера на *революционный* сюжет (красный — цвет социальных потрясений, революций), завершающаяся самоубийством главной героини: она бросается в лаву *пылающего* Везувия. О предчувствии скорой катастрофы говорит и упоминание гостями во время званого обеда картины К. Брюллова «Последний день Помпеи», изображающей гибель города при *извержении* вулкана. Во время этого обеда с одной стороны от Печорина оказывается дама в *малиновом* берете, с другой — *рыжий* господин.

Доминирующая позиция красного цвета и его оттенков в романе связана, конечно, и с обрисовкой главной героини Веры Дмитриевны Лиговской, образ которой строится на сопоставлении с пушкинской Татьяной Лариной. В этом отношении роман следует рассматривать с точки зрения его феминистской проблематики и влияния идей Ж. Санд³⁶. Изначально задавшись целью описать в романе современное общество, Лермонтов осуждает установившееся в свете ханжеское отношение к неравному браку без любви, и поэтому предметом его насмешки становится пушкинская героиня. В «Княгине Лиговской» она выведена

в комичном образе «дамы лет тридцати, чрезвычайно свежей и моложавой, в *малиновом токе*, с перьями, и с гордым видом, потому что она слыла неприступною добродетелью»³⁷. Она оказывается соседкой Печорины во время званого обеда, второй его сосед по описанию напоминает мужа Татьяны Лариной: «рыжий господин, увешанный крестами»³⁸. Автор с иронией замечает: «Из этого мы видим, что Печорин как хозяин избрал *самое дурное* место за столом»³⁹. Наиболее узнаваемой деталью гардероба пушкинской героини был малиновый берет, в котором она появляется на балу. Если в начале головной убор дамы в лермонтовском романе назван током, то в дальнейшем — именно малиновым беретом, который был в большой моде в сезон 1823–1824 гг. (как известно, действие заключительной главы «Евгения Онегина» относится к 1824 г.). Ток и берет представляли собой один и тот же головной убор и отличались только размером или характером материала.

В отличие от Татьяны Лариной, Вера, по предполагаемому замыслу автора, должна была изменить мужу, и этот адюльтер символизировал бы разрушение лицемерных представлений общества о браке без любви. Вера впервые появляется в романе на представлении оперы «Фенелла». На героине также надет берет, но не малинового, как у Татьяны Лариной, а пунцового (т. е. ярко-красного) цвета. Этими тонкими отличиями между цветами одной гаммы (малиновый — пунцовый) автор подчеркивает, что его героиня не является прямым слепком с пушкинской. Раскрывая этот женский образ, Лермонтов одновременно и соотносит его с Татьяной Лариной, и пытается отойти от пушкинского решения. Своеобразным приемом избыточного нагнетания красного цвета вокруг героини являются описание малинового бархата театральной ложи, а также розовый салоп, в который Вера оказывается одетой при отъезде из театра. «С отчаянными усилиями расталкивая толпу, Печорин бросился к дверям... перед ним человека за четыре мелькнул розовый салоп, шаркнули ботинки...»⁴⁰. Эта отчаянная сцена погони за каретой Веры приобретет особый смысл в следующем романе «Герой нашего времени».

Красный, розовый, пунцовый цвета в тексте романа входят в качестве эпитетов также в многочисленные словосочетания: «розовая шляпка», «розовые ленты», «розовые лучи», «розовые губки»,

«розовые уста», «розовая рука», «розовые юноши», «красные глаза», «краснеющие девушки», «пунцовые цветы». Обозначая прямые и переносные свойства, здесь эти цветообозначения не содержат в себе колоративной символики.

Контрастный цветовой гамме красного голубой цвет упоминается в тексте романа несколько раз. Во-первых, он входит в словосочетание, обозначающее признак: «голубые глаза». Другое упоминание этого цвета несет в себе смысловую нагрузку при характеристике Печорина как человека неординарного, отличного от представителей высшего общества. Лермонтов использует прием цветовой антитезы (пунцовый — цвет теплой, голубой — холодной гаммы) при описании комнаты Печорина: «...*светло-голубые французские обои* покрывали ее стены... Драпировка над окнами была в китайском вкусе, а вечером, или когда солнце ударяло в стекла, опускались *пунцовые* шторы, — противоположность резкая с цветом горницы, но показывающая какую-то любовь к странному, оригинальному... остальные стены были голые, кругом и вдоль по ним стояли широкие диваны, обитые шерстяным штофом *пунцового* цвета»⁴¹. Эту же функцию несет упоминание имен композиторов Паганини, Россини и певца-тенора Иванова, алебастровые изображения которых стоят на камине в комнате Печорина. В данном случае перечисление этих имен представляет Печорина как любителя музыки, подобно многим героям лермонтовских произведений. Упоминание же имени опального и запрещенного в России тенора Н. К. Иванова имеет двоякую функцию. Во-первых, ставя Иванова в один ряд с Паганини и Россини, Печорин подчеркивает свое личное отношение к выдающемуся певцу, который знакомил Европу с русским вокальным искусством. Во-вторых, наличие изображения опального тенора в личном кабинете характеризует главного героя как личность незаурядную, независимую, не подверженную мнению света.

Можно заключить, что преобладание красного цвета и его оттенков в романе «Княгиня Лиговская» психологически мотивировано содержанием романа, повествующем о глубинных переживаниях героев и полном трагических предчувствий. Не последнюю роль сыграла также деталь гардероба пушкинской героини — берет малинового цвета, поскольку лермонтовский роман, как известно, в целом ориентирован на

роман в стихах Пушкина. Однако и свои личные чувства после встречи с замужней Лопухиной — прототипом главной героини романа — автор сумел выразить с помощью средств цветовой палитры. Сравнение колоративной лексики романов «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени», входящих в лопухинский цикл, позволяет проследить эволюцию отношения автора к любимой женщине. Группу произведений лопухинского цикла, созданных в 1835–1836 гг., непосредственно после замужества Лопухиной, отличает наличие инвектив, упреков в обмане. Произведения позднего периода творчества Лермонтова, среди которых можно назвать роман «Герой нашего времени», стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), «Расстались мы, но твой портрет...», «Ребенку», отличает совершенно новая тональность по отношению к адресату. Страсти сменяются своеобразным прощением, героиня окружается сочувствием и пониманием, в обрисовке ее образа появляются новые краски. Использование в этом романе ахроматических цветов «черный», «белый», «бледный» связано со сглаживанием трагического мировосприятия, пересмотром отношения к адресату лирического цикла.

Таким образом, переходный период 1832–1836 гг. — важная веха творчества Лермонтова. Переживаемые в это время творческий и психологический кризисы хотя и способствовали уменьшению объема произведений, но явились также мощным стимулом для смены характера лермонтовского романтизма, овладения реалистическим методом письма. Не случайно вышедшая в 1840 г. книга «Стихотворения М. Лермонтова» открывалась именно произведениями 1837 г.: сам поэт осознавал поворот, произошедший в его поэтической судьбе. «Очевидно, 1836 год ощущался самим Лермонтовым как грань — стихотворения более ранних годов он не считал возможным печатать»⁴². Пережив кризис, Лермонтов с 1837 г. вышел на новую ступень художественного совершенства во всех жанрах — и в лирических, и в прозе. Не случайно также, что последние годы жизни Лермонтова стали временем его литературной славы. Вершинным достижением зрелого периода станет роман «Герой нашего времени», в котором автор продолжит заявленный в «Княгине Лиговской» спор с Пушкиным: его возражением пушкинской Татьяне станет еще один образ княгини Веры, живущей чув-

ствами, а сама тема раскрепощения женщины, ее права на независимое чувство будет продолжена в творчестве Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, писателей натуральной школы. Произведениями лопухинского цикла переходного периода, на наш взгляд, отчасти подготовлены такие мотивы зрелого творчества, как мотив безнадежной любви, фатальной невозможности соединения любящих («Утес», «На севере диком стоит одиноко...», «Они любили друг друга...» — все 1841 г.), тема неосуществленного стремления, остановленного порыва («Три пальмы» (1839), «Листок», «Морская царевна» — 1841), мотив посмертной, загробной любви, преодолевающей законы земной жизни («Сон», «Любовь мертвеца», «Нет, не тебя так пылко я люблю...» — все 1841 г.). Однако в зрелом творчестве процесс, начавшийся в переходный период, не успел завершиться. В стихотворениях «Не верь себе» (1839), «Журналист, читатель и писатель» (1840), в незавершенной поэме «Сказка для детей» (1839–1840), в образе Грушницкого (роман «Герой нашего времени») автора по-прежнему продолжают беспокоить вопросы о возможностях романтического и реалистического методов письма, об ограниченности романтического индивидуализма, о трагическом положении художника, поэта. «О чем писать?» — констатирует ситуацию творческого кризиса писатель («Журналист, читатель и писатель»), понимая, что романтический вид искусства устарел и утратил свою ценность, а реалистический таит в себе опасность: изображение самых страшных сторон жизни без освещения их лучами добра и любви может повредить «неприготовленному взору». Эти произведения свидетельствуют о незавершившемся идейном и творческом кризисе, именно поэтому важнейшей особенностью творческого развития Лермонтова является сосуществование и сложное взаимодействие романтических и реалистических тенденций.

¹ Эйхенбаум Б. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки [Электронный ресурс]. URL: <http://lermontov.niv.ru/lermontov/kritika/ejhenbaum/ejhenbaum-ocenka-1-1.htm>.

² Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 : Стихотворения, 1828–1841. М., 1975. С. 460.

³ Там же. Т. 4 : Проза. Письма. М., 1976. С. 420.

⁴ Там же. С. 406.

- ⁵ Соловьев В. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra : антология. СПб., 2002. С. 344.
- ⁶ Мережковский Д. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 352.
- ⁷ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 41.
- ⁸ См.: Эйхенбаум Б. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки.
- ⁹ Найдич Э. Э. Юнкерские поэмы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 639–640.
- ¹⁰ Сахулин П. Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 37.
- ¹¹ Дурылин С. На путях к реализму // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова : исслед. и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 199.
- ¹² Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин: (проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова... С. 371–372.
- ¹³ См., напр.: Бодрова А. Телесный низ в юнкерских поэмах [Электронный ресурс]. URL: <http://arzamas.academy/episodes/34>; Ее же. (Не) академический Лермонтов: тезисы к изучению «юнкерских текстов» [Электронный ресурс]. URL: http://nevmenandr.net/scientia/dunduk/dunduk_10_Bodrova.pdf
- ¹⁴ Назарова Л. Н. Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров // Лермонтовская энциклопедия. С. 626.
- ¹⁵ Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин... С. 373.
- ¹⁶ См. об этом, напр.: Недосекина Т. А. Поэма // Лермонтовская энциклопедия. С. 439; Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин... С. 371, 388.
- ¹⁷ Недосекина Т. А. Поэма. С. 439.
- ¹⁸ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4 : Проза. Письма. С. 427–428.
- ¹⁹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 43.
- ²⁰ См.: Комарович В. Автобиографическая основа «Маскарада» // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 629–672.
- ²¹ См.: Заславский О. Б. Между драмой «Два брата» и романом «Княгиня Лиговская» (об одном лермонтовском наброске) // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. 2011. Т. 70, № 6. С. 37–43.
- ²² Кафанова О. Б. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в историко-литературном контексте (жоржсандовские мотивы и реминисценции в пьесе) // От Карамзина до Чехова. Томск, 1992. С. 135.
- ²³ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4 : Проза. Письма. С. 443.
- ²⁴ Чистова И. Проза Лермонтова [Электронный ресурс]. URL: <http://lermontov.niv.ru/lermontov/kritika/proza-lermontova.htm>
- ²⁵ См., напр.: Вишневский К. Д. Цветовая палитра М. Ю. Лермонтова // Мир культуры: теория и феномены. Пенза, 2003. Вып. 3. С. 59–64; Голибиевская А. Цветовая палитра Лермонтова // Проблемы мировоззрения и мастерства М. Ю. Лермонтова. Иркутск, 1973. С. 136–166; Евчук О. П. Древнерусские стилистические традиции в поэзии М. Ю. Лермонтова: к вопросу о цветовой символике и проблеме эстетического // Славянские чтения. Омск, 2001. Вып. 7/8. С. 115–119; Жевако Г. А., Шубина Л. В. Когни-

тивное начало в кавказских ассоциациях М. Ю. Лермонтова: [о семантике белого цвета в описании кавказских пейзажей в поэзии и романе «Герой нашего времени»] // Мир на Северном Кавказе через языки, образование, культуру. Пятигорск, 2007. Симпоз. 8. С. 39–41; *Кезина С. В.* Радуга цвета в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» // Рус. речь. 2009. № 6. С. 10–12; *Резник Н. А.* Традиции древнерусской культуры в цветовой символике лирики М. Ю. Лермонтова // Культура и традиции. Екатеринбург ; Нижневартовск, 1995. С. 78–82; *Его же.* Цветовая символика в лирике М. Ю. Лермонтова в русле традиций православия // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 281–287; *Чеснокова С. Н.* Светообозначение в лирике М. Ю. Лермонтова // Рус. яз. в СНГ. 1992. № 1/3. С. 37–40.

²⁶ См.: *Голымбиевская А.* Цветовая палитра Лермонтова. С. 136–166.

²⁷ Там же. С. 159.

²⁸ См.: *Болдина Н. Н.* Цветовая антитеза в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Тарханский вестн. 2001. Вып. 14. С. 58–60; *Виноградова Е. М.* «После ночной битвы с привидением» («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова) // Рус. яз. в школе. 2004. № 5. С. 57–64; *Влащенко В. И.* Странности, загадки и тайны Печорина. Повесть «Бэла» // Литература в школе. 2014. № 3. С. 9–16.

²⁹ См.: Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. С. 717–774.

³⁰ См.: *Мартьянова Н. А.* «Символическое» цветообозначение в русской лингвокультуре // Филология и человек. 2013. № 4. С. 56–67; *Тресиддер Д.* Красный цвет // Тресиддер Д. Словарь символов. М., 1999. С. 167–168.

³¹ *Голымбиевская А.* Цветовая палитра Лермонтова. С. 141.

³² *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4 : Проза. Письма. С. 320.

³³ Там же. С. 319.

³⁴ О мотиве огня в произведении см.: *Заславский О. Б.* Сюжет «Княгини Лиговской» и проблема демонизма в творчестве Лермонтова // Wiener Slawistischer Almanach. 1992. № 29. С. 31–44.

³⁵ *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4 : Проза. Письма. С. 263. Здесь и далее курсив в текстах М. Ю. Лермонтова наш. — *Т. А.*

³⁶ См. об этом: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. СПб., 2008; *Чистова И. С.* «Кто там в малиновом берете...» // Рус. речь. 1989. № 5. С. 12–16.

³⁷ *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4 : Проза. Письма. С. 296.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 274.

⁴¹ Там же. С. 264–265.

⁴² *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: опыт историко-литературной оценки.

3.2. «Мое слово» и «слово без меня» в творческой биографии Гоголя

Поучительные размышления «о том, что такое слово» (в разделе IV «Выбранных мест из переписки с друзьями») проникнуты идеей ответственности. Идея эта оформляется в мыслях о том, что ответственность писателя перед словом достигается его ответственностью перед самим собой, предполагающей упорное самовоспитание и требовательный самоконтроль. И то и другое необходимы писателю для того, чтобы иметь силы и выдержку, без которых слово не может появиться на свет во всей окончательности своей совершенной природы.

Эта мысль в письме Гоголя оттеняется негативным примером. Образчиком неправильного отношения к себе и к слову Гоголь выставляет «нашего приятеля» П. (М. П. Погодина). По словам Гоголя, П. «торопился всю свою жизнь, спеша делиться всем со своими читателями, сообщать им все, чего ни набирался сам, не разбирая, созрела ли мысль в его собственной голове таким образом, дабы стать близкой и доступной всем, словом — высказал себя во всем своем неряшестве»¹. Результатом такого «неряшества» и стало то, что никто из его читателей не смог оценить его благородных и прекрасных порывов: все увидели в его словах лишь «неряшество и неопрятность».

Заметим, речь у Гоголя идет не о том, что П. старается выдать одно за другое, не о том, что слова П. лживы (что они выражают то, чего нет); речь идет о другом — о том, что поспешно, неряшливо сказанное слово не сможет выразить подлинные чувства произносящего: оно непременно их исказит и извратит. И то, что изначально имело истинное содержание, станет восприниматься как ложное: «Заговорит ли он о патриотизме, он заговорит о нем так, что патриотизм его кажется подкупной; о любви к царю, которую питает он искренно и свято в душе своей, изъяснится он так, что это походит на одно раболепство и какое-то корыстное угождение... Словом, на всяком шагу он сам свой клеветник». Этот случай с П. Гоголь предлагает прежде всего вниманию тех, для кого *слово* является их поприщем: «Беда, если о предметах святых и возвышенных

станет раздаваться гнилое слово; пусть лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах» (т. 8, с. 232).

Итак, для того чтобы соответствовать возвышенному предмету, слово должно быть отделено от всего того, что может наложить на него печать временного, случайного, скороспешного, одержимого; от всего того, что имеет отношение к слишком человеческому. Для того чтобы слово вышло из уст очищенным от временного и неряшливого, нужно, чтобы тот, кто собирается это слово из себя извлечь, подготовился бы к этому извлечению, встав на путь благоустройства собственной души. «Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом — в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, что всем опротивет» (т. 8, с. 231).

То, что сказано в статье «О том, что такое слово», так или иначе, в том или ином виде проговаривается и в других «Выбранных местах...», образуя чрезвычайно для них важную мыслительную парадигму.

Так, в разделе VII «Об Одиссее, переводимой Жуковским (Письмо к Н. Я...ву)» Гоголь, говоря об уделе гомеровского слова «вечно раздаваться в мире», акцентирует идею отдельного существования слова. Слова Гомера не принадлежат «устам какого-либо человека», они отделились от своего создателя и существуют независимо от него и от времени. Слово изначально обладает самостоятельным возвышенным достоинством, и задача писателя состоит в том, чтобы это достоинство вернуть даже самому простому слову «уменьем поместить его в надлежащем месте» и придать путем внешней обработки «наружное благоприличие» (т. 8, с. 242).

Раздел XIII — «Карамзин (Из письма к Н. М. Я...ву)» — предлагает нам еще одну вариацию на тему истинного слова. В этом письме Гоголь прославляет Карамзина как первого русского писателя, всем доказавшего возможность быть независимым, и, будучи таковым, нести слово правды, против которого бессильна даже самая строгая цензура. Чем же обусловлена неколебимая внушительность карамзинского слова? А все тем же — «чистотой» и «благоустройством» души писателя. И в этом случае благоустроенному Карамзину противопоставляется

тот, кто подобно П., «выказывая неряшество растрепанной души своей», «более, нежели самой правдой, уколет теми заносчивыми словами, которыми скажет свою правду» (т. 8, с. 267). И эти слова в силу их запальчивости за правду никто принять не сможет.

Во всех этих выбранных местах из «Выбранных мест...» прослеживается одна и та же сквозная идея: для того чтобы слово смогло представлять истинное, возвышенное и прекрасное, человек должен оторваться от своей внешней — «неряшливой» — личности и обрести благоустроенную душу. И только в этом случае сказанное им слово будет соответствовать абсолютному измерению «возвышенных предметов». Только в этом случае его слово станет «выше мира и страстей», станет таким словом, о котором нельзя будет подумать, что оно чье-то слово, поскольку принадлежит оно самому возвышенному и прекрасному.

Этапным примером для Гоголя был Пушкин. Многомерное пушкинское слово Гоголь объяснял многомерностью самого Пушкина, отсутствием у него личностной ограниченности. В слове Пушкина нет пушкинской личности, его слово — отражающее весь мир зеркало.

В другом месте Гоголь напрямую скажет о зеркальности как существенной характеристике русского слова, которое, в отличие, например, от немецкого слова, «не описывающее, но отражающее, как в зеркале, предмет».

«Описывающее» слово представляется Гоголем как «постепенное, медленное развитие мыслей, не прерывающий <ся> исход и вывод одного из другого, без которого немец не ступит шага и не пойдет по дороге». В такой последовательности «каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною» (т. 8, с. 469). «Дымная путаница» образуется в результате такого словесного сцепления, при котором слово никогда не может быть обращенным к миру, потому что всегда оказывается вынужденным быть обращенным к другому слову. Немецкому слову Гоголь противопоставляет русское слово — краткое, емкое и меткое. Наиболее выразительная форма его существования — пословица, отражающая все, вбирающая в себя все, совокупляющая все в «одно крепкое ядро» (т. 8, с. 469).

То, что Гоголь говорит о русском и немецком слове, конгруэнтно тому, что он говорит о русском и немецком человеке. Особенно наглядно эта аналогия прослеживается в разделе «О науке» из «Учебной книги словесности для русского юношества». Главный его тезис состоит в том, что только в русской голове возможно создание науки как науки. Это потому, что только русский взгляд способен отрешиться от всех сторонних влияний, «ибо русский отрешился даже от самого себя, чего не случалось доселе ни с одним народом». Немцу, о чем бы он ни говорил, не отрешиться от немца; французу, о чем бы он ни говорил, во всех его мнениях и словах будет слышен француз; англичанину и по-прежнему, более всех нельзя отделиться от своей природы». Зачем же во имя науки нужно уметь отрешаться от самого себя? Затем, что только в этом случае, говорит Гоголь, возможно достижение необходимого науке «беспристрастия»: «Стало быть, полное беспристрастие возможно только в русском уме, и всесторонность ума может быть доступна одному только русскому, разумеется, при его полном и совершенном воспитании» (т. 8, с. 469).

Во всех этих размышлениях доминируют две взаимодополняющие идеи: одна из них состоит в том, что истина может быть выражена только благоустроенным, беспристрастным, зеркально отражающим мир словом, а другая — в том, что достигнуть состояния беспристрастия можно только путем отрешения от самого себя, от всего того, что мешает душе стать, как у Карамзина, «стройной и прекрасной».

Конечно, размышления в «Выбранных местах...» «о том, что есть слово» имеют непосредственное сопряжение с личностью Гоголя этого периода, с его поисками ответа на вопрос о назначении его собственного слова, которое вырабатывалось благодаря и определенному кругу чтения, подпитывающему его тягу к исихастским учениям². «Света никогда не узнаешь, — пишет Гоголь М. П. Погодину 2 ноября 1843 г., — толкаясь между людьми. На свет нужно всмотреться только в начале, чтобы приобрести заглавие той материи, которую следует узнавать внутри души своей». Далее в письме следует прямое свидетельство внимательного чтения аскетических трудов: «Это подтвердят... многие святые молчалиники, которые говорят согласно, что, поживши такою жизнью, читаешь на лице всякого человека сокровенные его мысли, хотя

бы он и скрывал их всячески» (т. 12, с. 231). Призывом к молчанию как необходимому периоду для вызревания слова собственно и завершают-ся гоголевские размышления о том, «что есть слово».

Правда, в «Выбранных местах...» есть и такие места, которые свидетельствуют о том, что Гоголь мог думать о соотношении между душой и словом несколько иначе. Так, размышления о предметах, к которым мог бы быть обращен лирический поэт, венчаются мыслью о том, что превалирующее значение имеет не сам объект, а те состояния гнева или любви, которые выражает лирический поэт в своем к нему обращении. Если у поэта есть гнев «противу того, что губит человека» и «любви — к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам», то тогда «найдешь слова, найдутся выраженья, огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков, если только, подобно им, сделаешь это дело родным и кровным своим делом, если только, подобно им, посыпав пеплом главу, раздравши ризы, рыданием вымолишь себе у Бога на то силу, и так возлюбишь спасенье земли своей, как возлюбили они спасенье богоизбранного своего народа» (т. 8, с. 281). Слово-огонь — это явно не благоустроенное слово, которому найдено надлежащее место и которое получило надлежащую обработку, и явно не беспристрастное слово-зеркало. Слово-огонь — это слово пророка и слово лирического поэта, говорящих не от самих себя, а от лица Бога, свидетельствующего о своем присутствии посредством всепоглощающей любви и всепоглощающего гнева.

Поэтому есть в слове-огне и то, что сближает его со словом-зеркалом. Они оба требуют от человека самоотречения и полной самоотдачи «предмету»: абсолютная страсть и абсолютное беспристрастие требуют от человека отказа от всего того, что имеет отношение к сфере частного-личного.

По всей видимости, «Выбранные места...», по замыслу Гоголя, и должны были продемонстрировать два возможных варианта такой самоотдачи. «Выбранные места...» (если провести аналогию с письмом к Жуковскому о переводе Одиссеи) — это отобранные письма (= слова), каждому из которых находится надлежащее место и придается наружное благоприличие путем внешней обработки. При этом каждое слово-письмо должно было как бы являть собой и слово-зеркало,

отражающее ту или иную область жизни, и — проникнутое любовью или гневом — слово-огонь.

Однако слово отрешенного от себя писателя было воспринято совсем не так, как этого хотел бы Гоголь. Когда слово это располагалось в частной переписке, когда оно было словом живого лица, словом частно-личного Гоголя, оно воспринималось как слово живое и подлинное; как только же оно оказалось помещенным в предназначенную для широкой публики книгу, оно тут же стало восприниматься как мертвое и ложное. И прежде всего так отнеслись к нему гоголевские корреспонденты. Они и представить себе не могли, что адресованные им письма могут быть отобраны и напечатаны. В. А. Жуковский отреагировал на это, к примеру, так (на что обратила внимание Ю. В. Балакшина³): «Когда [вместо самого автора] явилась перед мною мертвая печатная книга <...> то многое, мне прежде показавшееся столь привлекательно-оригинальным, представилось странным и неприличным»⁴.

Весьма примечательно, что подобное превращение живого истинного слова в ложное и мертвое у Гоголя уже случалось, но не в жизни, а в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Сошлемся на то, как описывает ситуацию со словом в этом цикле А. А. Фаустов⁵. В «Вечере накануне Ивана Купала» о повествовательном искусстве Фомы Григорьевича — центрального рассказчика «Вечеров...» — Рудый Панько сочтет нужным заметить: «За Фомою Григорьевичем водилась особенного рода странность: он до смерти не любил пересказывать одно и то же <...> если упросишь его рассказать что сызна, то... что-нибудь да вкинет новое или переиначит так, что узнать нельзя» (т. 1, с. 137). Настоящая странность здесь в том, что переиначивание напрямую соотносится с вопросом об истинности / ложности подобной наррации. Собственно, преамбула к «Вечеру накануне...» и понадобилась потому, что некто из породы «господ-писак» опубликует «быль» Фомы Григорьевича (а именно такой подзаголовок у всех трех повестей дьяка Диканьской церкви). И тот, когда Рудый Панько начнет ему его же историю читать, прореагирует на нее так: «...скажите мне, что это вы читаете? <...> Кто вам сказал, что это мои слова? <...> бреше, сучий *москаль* <...> Слушайте, я вам расскажу ее сейчас». И далее следует «чудная история», рассказанная когда-то Фоме Григорьевичу

его дедом, который «...в жизнь свою... никогда не лгал, и что, бывало, ни скажет, то именно так и было» (т. 1, с. 138). Таким образом, *были* Фомы Григорьевича, как бы они ни противоречили друг другу, «...всякий раз, в момент их произнесения, оказываются истинными...»⁶. Как только же они оказываются отделенными от сказителя, напечатанными в книге (что лишает их возможности изменяться), они тут же становятся мертвыми и, соответственно, ложными. Залогом истинности историй Фомы Григорьевича служит как раз то, что для Гоголя периода «Выбранных мест...» имеет прямо противоположное значение, — непосредственная связь со сказителем: слово Фомы Григорьевича является живым и истинным только в момент его произнесения.

По всей видимости, для Гоголя периода «Выбранных мест...» память о слове «Вечеров...» не была совсем утеряна. И даже более того, она не давала ему окончательно от него отказаться. И мысль об окончательном отказе от такого слова внушала Гоголю едва ли не мистический страх. Поэтому, даже ведя проповедь о слове-зеркале и слове-огне, Гоголь оставляет для себя лазейку, которая позволила бы ему не разорвать окончательно живую связь между собой и своим словом. Это видно и в том, как он выстраивает свое авторское поведение, знаки которого проявляются в самой композиции «Выбранных мест...».

Не случайно они предваряются «Предисловием» и «Завещанием». И то и другое должны настроить читателя на то, что он имеет дело со словом, на котором уже невозможно найти следы личностного неряшества, — со словом, близким по статусу посмертному завещанию, т. е. таким, которое совершенно точно оторвалось от своего подверженного разрушительному времени создателя.

Однако тут же читатель вынужден несколько подкорректировать свое впечатление: он понимает, что все-таки имеет дело со словом не окончательно, а только *почти* оторвавшимся от автора. И это «почти» и есть та самая лазейка, которая открывала Гоголю путь к сохранению связи между ним и его словом. Отобрать письма для печати должны были, согласно завещанию Гоголя, после смерти его друзья, но, как говорит Гоголь, это пришлось сделать ему самому по очень веской причине: он не умер. А это обстоятельство не могло не затронуть и статуса «Выбранных мест...»: то, что должно было иметь отношение к уже мертво-

му, стало иметь отношение к еще живому. Так что у слова в «Выбранных местах...» не до конца определенное положение: слово представляется и таким, каким оно было бы, если бы совершенно оторвалось от своего автора, и в то же время оно просит относиться к нему как к слову, являющемуся собственностью еще живого лица.

Кроме того, Гоголь даже предполагал при определенных условиях изменить композицию книги и вместо «Завещания» вставить в нее другой текст. Об этом он говорит в письме к Жуковскому от 10 января 1848 г.: «Если письмо это найдешь не без достоинств¹, то побереги его. Его можно будет при втором издании “Переписки” поставить впереди книги на место [впереди, вместо] “Завещания”, имеющего выбраться, а заглавье дать ему: “Искусство есть примирение с жизнью”». По пафосному строю это письмо представляет собой что-то вроде смеси патетического гимна искусству и доверительного откровения частного лица, признающего в своих метаниях между разными поприщами. Итог этих исканий — признание, что главное в его жизни — миссия художника, обязывающая его «говорить *живыми образами*, а не рассуждениями»: «Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни» (т. 14, с. 38).

В целом умысел такой замены состоял в том, как проницательно отметил В. З. Паперный, «чтобы как бы ненароком и почти даже случайно задним числом радикально переакцентировать общий смысл уже опубликованной и уже провалившейся книги... попытаться обратиться к публике *с этой же книгой* еще раз»². Однако в этом случае важно уточнить смысл переакцентировки. Если бы письмо к Жуковскому заняло место «Завещания», то оно не только придало «Выбранным местам...» иную идейную тональность, но и представило бы Гоголя перед читателем в ином свете — не как оракула, а как сомневающуюся и оступающуюся — «неряшливую» — личность. И тогда надличностное слово «Выбранных мест...» возвратилось бы к устам своего создателя и обрело живую истинность. Однако этого не случилось.

¹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 231. Далее при ссылках на это издание в тексте в круглых скобках указываются номер тома и страница.

² Гуминский В. М. Гоголь и исихазм // Новая книга России. 2014. № 10. С. 15–20.

³ Балакишина Ю. В. Диалог светской культуры и церкви в России XIX–XX веков: литературные формы, исторические этапы : дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2015. С. 108.

⁴ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений : в 12 т. СПб., 1902. Т. 10. С. 75.

⁵ Фаустов А. А. «Сад расходящихся тропок»: Рассказывание, сюжет и реальность в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вестн. Самар. гос. ун-та. 1998. № 3(9). С. 23–37.

⁶ Там же. С. 24.

⁷ Паперный В. «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1997. Bd 38. S. 170.

3.3. Кризис авторской манеры И. С. Тургенева на рубеже 1840–1850-х гг.

Кризисное проживание смены этапов художественного роста представляет собой своеобразный «алгоритм»¹ творческого поведения Тургенева. Кризис рубежа 1840–1850-х гг. отличается особым напряжением, будучи первым и весьма драматическим опытом осознанного писательского самоопределения. Он связан с движением от малых эпических форм к моделированию жанровой структуры классического тургеневского романа и попыткой перехода от романтического субъективизма к новой «объективной» манере письма². Психологические противоречия и трудности такой творческой переориентации нашли интересное отражение в текущей переписке Тургенева, нередко служившей, как известно, своего рода «экспериментальным участком»³ формирования стиля его будущей прозы. Поэтому включение тургеневского эпистолярия в общий круг исследования проблемы позволяет, с одной стороны, глубже разобраться в истоках и этапах кризиса рубежа 1840–1850-х гг., а с другой — наглядно иллюстрирует направление и характер движения структурообразующих принципов тургеневского дискурса.

В известном письме П. В. Анненкову от 28 октября 1852 г. Тургенев пишет: «Надобно пойти другой дорогой, надобно найти ее и раскланяться навсегда со старой манерой», от «маленьких скляночек» перейти «к чему-нибудь большому, спокойному», к «простым, ясным линиям»⁴ крупной эпической формы. Ощущение необходимости

такого перехода во многом было спровоцировано откликами ближайших друзей на появлявшиеся в печати с 1851 г. рассказы из «Записок охотника». В письме от 24 февраля 1851 г., к примеру, Е. М. Феокистов замечает по поводу «Бежина луга»: «Во всем рассказе бездна удивительных подробностей... которых, смело можно сказать, нет даже у Гоголя, но целостная (здесь и далее разрядка наша. — О. Ч.) картина не рисуется, общего впечатления недостает...» (П, т. 2, с. 447); в марте того же года он настоятельно рекомендует Тургеневу задуматься о перемене творческой манеры: «Сказать ли Вам общий голос...? Все говорят: „довольно“. <...> Все находят, что пора бы Вам переменить род. По правде Вам сказать, я сам не очень стою против этого мнения, потому что мне ужасно хочется прочесть какую-нибудь большую повесть, написанную Вами» (П, т. 2, с. 448–449). 2 апреля 1851 г. Тургенев отвечает: «“Записки охотника” прекращены навсегда — я намерен долго ничего не печатать и посвятить себя по возможности большому произведению, которое буду писать соп атоге и не торопясь...» (П, т. 2, с. 96).

Известно, что зависимость от «общих мнений», повышенная творческая мнительность составляла не менее важную особенность алгоритма творческого поведения Тургенева: «...Я своему критическому взгляду не совершенно доверяю...» (П, т. 2, с. 105); «...Для того, чтобы действовать с охотой, надобно чувствовать, что идешь вперед — и одобрение людей, в которых веришь, чрезвычайно благотельно» (П, т. 2, с. 181). Истоки кризиса 1840–1850 гг. корнями уходят в еще более ранний (начала 1840-х гг.) этап знакомства и тесного общения Тургенева с В. Г. Белинским. Именно Белинскому принадлежит историческое первенство в тургеневском списке «людей, в которых веришь», «одобрение» которых должно служить точкой отсчета для формирования адекватной творческой самооценки. По воспоминаниям современников, он не просто «уважал авторитет Белинского и подчинялся безусловно его нравственной силе», но даже как будто «несколько побаивался его»⁵, называя в шутку «отец и командир» (П, т. 1, с. 76) и полностью полагаясь на точность его эстетических суждений.

Именно Белинский первым порекомендовал Тургеневу «переменить род» и обратиться к прозе, отказавшись от тех поэтических опытов, с которых, как известно, начинался его путь в литературе.

Окрыленный поначалу благосклонной оценкой своей ранней поэмы «Параша», Тургенев с таким же пиететом воспринял быстрое охлаждение великого критика к своим стихотворным «упражнениям»: «Он после первого приветствия, сделанного моей литературной деятельностью, весьма скоро — и совершенно справедливо — охладел к ней; не мог же он поощрять меня в сочинении тех стихотворений и поэм, которым я тогда предавался» (С, т. 11, с. 46). Точно так же — с абсолютной верой в непогрешимость «критической диагностики» Белинского (С, т. 11, с. 30) — Тургенев отнесся и к его суждениям о своеобразии своего творческого дарования. «Найти свою дорогу, узнать свое место — в этом все для человека, это для него значит сделаться самим собою, — пишет Белинский. — Если не ошибаюсь, Ваше призвание — наблюдать действительные явления и передавать их, пропуская через фантазию; но не опираться только на фантазию... “Хорь”... обещает в Вас замечательного писателя в будущем...»⁶.

На рубеже 1840–1850-х гг. место главного литературного советчика и критика Тургенева занимает П. В. Анненков, многолетняя переписка с которым образует не только яркий цикл тургеневского дружеского эпистолярия, но и своеобразную летопись длительного отрезка развития русской литературы XIX столетия. Именно Анненков высказывает наиболее авторитетное для Тургенева суждение о первом отдельном издании «Записок охотника», которое выходит в августе 1852 г.: «...Слишком наружу выступает сочинительство: оно напирает грудью на лица, на происшествия, на природу и даже на фразы. <...> Я решительно жду от вас романа с полною властью над всеми лицами и над событиями и без наслаждения самим собой (т. е. своим авторством)...» (П, т. 2, с. 481). В ответном письме Тургенев и заявляет о своем решительном желании порвать со «старой манерой» и пойти дорогой «простой, ясной» прозы.

Интересно отметить, что оба критика, призывая начинающего писателя в первом случае к родовидовому, а во втором — к жанровому самоопределению, в качестве основного препятствия указывают излишний субъективизм его художественной манеры. Белинский, подметив в Тургеневе талант объективного «наблюдателя» действительности (по его мнению, «однородный с Далем»), советует молодого

му автору придержать свою поэтическую «фантазию», Анненков же полагает, что чрезмерная увлеченность «самим собой» может помешать Тургеневу овладеть объективной формой романного повествования. Снабженный таким двойным напутствием, Тургенев и предпринимает на рубеже 1840–1850-х гг. вполне осознанную попытку пересмотра своей прежней «субъективной» манеры, неизбежно впадая для начала в состояние творческого бессилия и демонстративной апатии.

В переписке этого периода то и дело звучат характерные формулы самоуничижения «литературного инвалида в отставке» (П, т. 2, с. 147): «Сам я ничего не делаю — устарел, батюшка, и обрюзг» (П, т. 2, с. 105); «...нежелание писать <...> усиливается с каждым днем» (П, т. 2, с. 110); «...большой охоты к писанию в себе я не чувствую. Мне как-то хочется не отдыхать — (отдыхать-то не от чего) — а помолчать, послушать, поглядеть, поучиться. Настанет ли за этой эпохой страдательного воспринимания новая эпоха деятельности — или я окончательно успокоюсь, признав, что истощил небольшой запас того, что мне следовало сказать и сделать, — не знаю. Но во всяком случае теперь я на время выступаю из ряда деятелей» (П, т. 2, с. 111). В письмах к Ивану Аксакову (декабрь 1851 г.) Тургенев так объясняет причины своего «литературного поста»: «Вы верно выразили то, что именно во мне происходит — мне точно как будто хочется помолчать и не столько осмотреться кругом, сколько взглянуть на самого себя, да не тем анализирующим и отрывочным взглядом, который каждый из нас то и дело обращает на свою внутренность — а другим...» (П, т. 2, с. 113–114); «Это не апатия, не усталость — это то выжидание, то желание истинных, дельных впечатлений, которое, вероятно, знакомо и Вам. Собственно литературная чесотка давно во мне утомонилась — когда я опять возьму перо в руки, это я сделаю уже вследствие других внушений, другой внутренней необходимости» (П, т. 2, с. 110).

Такая остановка нужна ему, чтобы «собраться с духом». В уже упомянутом письме к Анненкову Тургенев пишет: «Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному? Дадутся ли мне простые, ясные линии... Этого я не знаю и не узнаю до тех пор, пока не попробую...» Характерное обилие анафорических императивных конструкций: «надобно пойти...», «надобно найти... и раскланять-

ся...» — обнаруживает внутреннюю напряженность автора, прорывающуюся в беспрестанных сомнениях на свой собственный счет: «...но мне тридцать четыре года, а переродиться в эти годы очень трудно». И далее — как последовательное и целенаправленное самопрограммирование: «...я почти рад моему зимнему заключению — я буду иметь время собраться с духом»; «желал бы я, говорю это откровенно... счастливо переменить свою манеру» (П, т. 2, с. 155). «Зимнее заключение», о котором пишет Тургенев, — это начало бессрочной ссылки в Спасское, куда он был вынужден уехать осенью 1852 г. (причиной послужила известная статья, написанная им на смерть Гоголя).

С этого момента ощущение внутренней остановки дополняется и усугубляется обстоятельствами внешнего вынужденного бездействия (подобно совпадению начала романтического кризиса Пушкина с обстоятельствами его южной ссылки). Настроения неуверенности в собственных силах достигают в это время своего пика: «Цензура наконец разрешила издание моих “Записок охотника”. <...> Но мне стыдно говорить об этом после смерти Гоголя. Ахилла нет — настал черед пигмеев» (П, т. 2, с. 388); «Я перечел “Записки” на днях <...> До полноты созданья всё это еще далеко, и стоит прочесть какого-нибудь мастера, у которого кисть свободно и быстро ходила в руке, чтобы понять, какой наш брат маленький, маленький человек. <...> Перо потом как-то из рук валится и совестно продолжать свой стрекозиный писк» (П, т. 2, с. 144). «Зачем же я издал их?, — пишет он К. С. Аксакову, — ...а затем, чтобы отделаться от них, от этой старой манеры. Теперь эта обуза сброшена с плеч долой...» Однако мгновенная решимость тут же оборачивается сомнением: «Но достанет ли у меня сил идти вперед... не знаю. Простота, спокойство, ясность линий, добросовестность работы, та добросовестность, которая дается уверенностью — всё это еще пока идеалы, которые только мелькают передо мной. Я оттого, между прочим, не приступаю до сих пор к исполнению моего романа, все стихии которого давно бродят во мне — что не чувствую в себе ни той светлости, ни той силы, без которых не скажешь ни одного прочного слова» (П, т. 2, с. 150). Из письма Феофистову от 27 декабря 1852 г.: «Мне самому мои “З<аписк>и” кажутся теперь как будто написанными чужим человеком.

<...> В моих новых вещах я пошел по другому пути, к лучшему ли, к худшему ли — это мне скажут друзья» (П, т. 2, с. 176).

«Новые вещи», о которых упоминает Тургенев, это роман «Два поколения» (над которым он усердно трудился в 1852–1853 гг.) и написанная в конце 1852 г. повесть «Постоялый двор». В них он активно стремится освободиться от недостатков «старой манеры», о чем спешит сообщить своим корреспондентам: «Я написал здесь большую повесть под названием “Постоялый двор” — которая, если не ошибаюсь, мне удалась. <...> Я думаю, что в этой повести я сделал шаг вперед» (П, т. 2, с. 176); «...Полагаю, что в “Постоялом” д<воре>” — я иду прямее и проще к цели — не кокетничаю и не умничаю — а стараюсь дельно высказать то, что почитаю делом» (П, т. 2, с. 178). Субъективизму и «сочинительству» своей прежней манеры Тургенев противопоставляет теперь принцип «математической верности» действительности: «...я от “математической” верности не отступил ни на шаг. <...> Притом всё рассказанное мною почти буквально случилось в 25 верстах отсюда» (П, т. 2, с. 183). Анненков весьма благосклонно оценил «Постоялый двор» как «вещь весьма замечательную», «зрелую, обдуманную» и «спокойно выполненную» (П., 2, 497); Феокистов хвалил Тургенева за то, что в новой повести тому удалось избавиться от своих «прежних, несколько хитростных замашек» (П, т. 2, с. 492). Весьма ободренный подобными отзывами, Тургенев выражает готовность решительно освобождаться от всех излишних подробностей во имя все большей объективности повествования: «Я очень рад, что мне действительно удалось придать рассказу ту ясность и то свободное течение, без которых вся вещь производила бы впечатление тяжелое и не художественное» (П, т. 2, с. 181).

Отныне главными признаками художественности станут для него «ясность» и «простота» повествования, не обремененного авторским вторжением в ход объективного изложения событий. Именно этот критерий оказывается основным в его литературных оценках рубежа 1840–1850-х гг. Весьма показательны в этом отношении, скажем, суждения о Гоголе, которого Тургенев, как известно, почитал «Петром Великим» (П, т. 2, с. 386) русской литературы и чей трагический уход потряс его до глубины души: «Не могу передать, до какой степени эта

смерть ранила меня — это как заноза, которую я ношу в сердце...» (П, т. 2, с. 388). Однако при всем пиетете «одного из самых малых учеников» (П, т. 2, с. 111) Гоголя Тургенев позволяет себе весьма критические замечания по поводу второго тома «Мертвых душ»: «В этой 2-й части бежит какая-то нехорошая струя — иногда скрыто, иногда наружи. <...> Юпитер-Гоголь сердился кой-где — стало быть был виноват» (П, т. 2, с. 267); «Не могу я также переварить Селифана, видящего во сне, что он кружится в хороводе с прекрасными крестьянками — и не перевариваю я его не вследствие *направления* — а так — не верится мне что-то» (П, т. 2, с. 218); «5-я глава с невыносимым Муразовым — меня более нежели озадачила — она меня огорчила. Если всё остальное было *так* написано — уж не вследствие ли возмущившегося художнического чувства сжег Гоголь свой роман?» (П, т. 2, с. 256). Звание же «первостепенного» (П, т. 2, с. 309) таланта он уверенно отдает в это время «автору прелестной повести “Детство” ... графу Л. Н. Толстому» (П, т. 2, с. 227): «Вот наконец преемник Гоголя — нисколько на него не похожий, как оно и следовало» (П, т. 2, с. 312); «...Это талант *надежный*...» (П, т. 2, с. 157); «Очень рад я успеху “Отрочества”. Дай только бог Толстому пожить — а он, я твердо надеюсь, еще удивит нас всех» (П, т. 2, с. 309).

Ложь литературной условности, любое чрезмерное украшательство, не мотивированное ходом развития событий, но спровоцированное исключительно субъективной потребностью автора, вызывает все более бурное негодование Тургенева: «Литературный зуд, болтовня эгоизма, изучающего самого себя и восхищающегося самим собою, — вот язва нашего времени» (П, т. 1, с. 373). Критикуя современных писателей, он упрекает их в «сластолюбивом упоении собою, в благоговении перед своим “даром”» (П, т. 2, с. 182): «Всё это невозможно, вычурно и приторно-натянута. Уж эти мне смехи, смешанные со слезами! Набили они оскомину читателю» (П, т. 2, с. 167). С позиции новых «объективных» воззрений Тургенев развенчивает и признанные литературные авторитеты, не принимая, к примеру, «самолюбивые страдания» «мученика» Руссо, чересчур склонного, на его взгляд, «рисоваться и изливать желчь» в своих произведениях (П, т. 2, с. 267). Несколько ранее он делает замечание об излишней словоохотливости Теккерея, недоумевая, зачем понадобилось безусловно талантливому автору «Ярмарки щес-

лавия» «поминутно возникать между читателем и героями и с каким-то прямо-таки старческим self – complacency [самодовольством (англ.)] пускаться в рассуждения, которые большей частью настолько же бедны и плоски, насколько мастерски обрисованы характеры» (П, т. 1, с. 442).

При этом он увлечен «простой, правдивой, захватывающей» манерой Жорж Санда; «У этой женщины — дар передавать самые тонкие, самые мимолетные впечатления уверенно, ясно и понятно» (П, т. 1, с. 387); не устает восхищаться Сервантесом и его «бессмертным романом» (П, т. 2, с. 243) «Дон Кихот», который собирается перевести на русский язык; неизменно черпает вдохновение в «чтении древних — столь сильных, простых и прекрасных» (П, т. 2, с. 401): «Возьмите Одиссею... и перечтите ее. Эта молодость и свежесть... вся эта прелесть первого появления поэзии в устах бессмертного и счастливого народа лучше всего отвратит вас от полусентиментальной, полуиронической возни с своей больной личностью» (П, т. 2, с. 260). Главным достоинством произведений прошлых эпох он считает их «нелитературность»: «...Они выросли естественно на плодоносной и могучей почве; их вкус, их аромат здоров и прост; привкус литературы здесь не дает себя чувствовать» (П, т. 1, с. 379). В письме Анненкову от 29 января 1853 г. Тургенев пишет: «Не могу не поделиться с Вами восторгом, возбужденным во мне “Повестью о Фроле Скобееве”, помещенной в 1-м Но “Москвитянина”. Вот простота, вот наивность, вот русский дух и жизнь в каждом слове! Эта нелитературная вещь может привести в отчаянье любого литератора!» (П, т. 2, с. 195).

Решившись твердо и окончательно «уничтожить литератора» в самом себе, Тургенев продолжает планомерно работать над выработкой новой «ясной» манеры письма, стремясь к «внутренней соразмерности и спокойному мастерству изложения» (П, т. 2, с. 188). Он настроен весьма решительно: либо сделаться настоящим, «дельным» писателем, либо порвать с литературой вообще: «Вы от меня услышите что-нибудь новое — или ничего не услышите» (П, т. 2, с. 155); «Чем серьезнее на себя взглянет художник — тем лучше для него; и если этот взгляд, на себя брошенный, дойдет до такой ясности, что сомкнет, наконец, ему уста — так умолкнуть — тоже хорошая вещь» (П, т. 2, с. 208).

Такова внешняя канва событий. Однако в этой истории сознательного переделывания себя в «объективного» писателя есть и второй, скрытый план. Еще в конце 1851 г., в пору своего так называемого «литературного поста», Тургенев пишет повесть «Три встречи», о которой предпочитает либо вовсе не упоминать в письмах своим литературным советчикам, либо упоминает как-то вскользь, между прочим, всячески подчеркивая незначительность этого события: «Вся моя литературная деятельность в последнее время ограничилась статьей о “Племяннице”, которая явится в I-м № “Современника”», — пишет он 29 декабря 1851 г. Е. М. Феоктистову, даже не упоминая об уже написанной повести (П, т. 2, с. 112); а через два дня сообщает И. С. Аксакову о своем намерении опубликовать «Три встречи» и как бы оправдываясь: «“Современник”, может быть, получит от меня ничтожный рассказ, начатый давно тому назад (я не умею противиться усиленным просьбам)...» (П, т. 2, с. 114). В начале февраля 1852 г. он сетует в письме к С. Т. Аксакову: «Не пишется что-то — по крайней мере ничего порядочного не пишется», не считая возможным даже рассматривать всерьез «такую пустую вещь» (П, т. 2, с. 118), как «Три встречи». Подобное умалчивание объясняется, как нам кажется, нежеланием Тургенева обнаружить некоторый внутренний диссонанс: с одной стороны, демонстрируемая творческая апатия, граничащая с возможностью полного отказа от литературы, а с другой — как бы случайно написанная вещь, никак не укладывающаяся в прокрустово ложе «объективного» повествования. Известно, что «Три встречи» являют собой один из самых ярких образцов «поэтического» стиля Тургенева. Не случайно именно отрывок из «Трех встреч» (описание вечернего сада) позволил В. М. Жирмунскому систематизировать основные стилеобразующие принципы ритмической организации тургеневской прозы⁷.

Реакция современников на появление повести была неоднозначной. П. В. Анненков высказался неодобрительно, посчитав, что форма повествования от первого лица «выступила в “Трех встречах” с такой гордостью, самостоятельностью и с таким кокетством, что поглотила содержание» и стала проявлением прежних «субъективных» тенденций в творчестве Тургенева. «В рассказе есть несколько блестящих страниц, — пишет Анненков, — но фантастическое, эффектное содержание

его к тому только, кажется, и направлено, чтобы осветить лицо рассказчика наиболее благоприятным образом»⁸. Неожиданно позитивную оценку вызвала повесть у представителей демократического лагеря. Н. А. Некрасов пишет Тургеневу: «Я вот что подумал: ты поэт более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе. <...> Прошу тебя — перечти “Три встречи”, — уйди в себя, в свою молодость, в любовь, в неопределенные и прекрасные по своему безумию порывы юности, в эту тоску без тоски — и напиши что-нибудь этим тоном»⁹. Не менее знаменательна (особенно на фоне сложных личных взаимоотношений) реакция Н. А. Добролюбова: «Вечером я решился читать Тургенева, — записывает он в дневнике. — Что-то томило и давило меня; сердце ныло, — каждая страница болезненно, грустно, но как-то сладостно-грустно отзывалась в душе... Наконец прочитал я “Три встречи” и с последней страницей закрыл книгу, задул свечу и вдруг — заплакал... Это было необходимо, чтобы облегчить тяжелое впечатление чтения. Я дал волю слезам и плакал довольно долго, безотчетно, от всего сердца, собственно по одному чувству, без всякой примеси какого-нибудь резонерства»¹⁰.

Интересный разбор повести предпринимает П. В. Боткин. Он одним из первых отмечает неоднородность тургеневского письма, выделяя «поэтическую» и «прозаическую» его составляющие: «Не знаю, я ли один испытываю всегда такие ощущения, читая твои рассказы, или испытывают их вообще все читающие их, — по крайней мере я <...> нахожусь постоянно в волнении: кровь как-то порывисто обращается в жилах, дышу неровно, и по душе быстро и тревожно пробегают то забытые ощущения, то какие-то сладкие и давно уже выдохнувшиеся минуты <...> словом, твои рассказы действуют на меня необыкновенно возбуждительно и сладко. Так подействовал и этот рассказ — или вернее — так подействовала первая половина его, именно до удавления Лукьяныча. Отсюда он принимает решительно прозаический тон и вполне охлаждает то истинно поэтическое впечатление, каким охватили меня его первые страницы». Высоко оценивая «магический колорит» начала повести, Боткин отмечает явную на его фоне небрежность и как бы формальность изложения дальнейших событий: «Эти первые страницы — ночь в Сорренто, ночь в усадьбе, явления молодой женщины —

превосходны, — с них так и пышет жаром. С выездом из деревни — всё пошло плохо; сцена в маскараде сшита белыми нитками, разговор и вся сцена вяла и бесцветна — ну так и видно, что вся последняя половина писалась кое-как, сплеча, на скорую руку. <...> Несмотря на это, первые страницы — прелесть сладчайшая. Жарче их я ничего не читал»¹¹. Схожие размышления встречаются и в отзыве немецкого писателя Т. Шторма: «В “Трех встречах”, как ни слабы они по композиции, есть что-то пленительное, главное в них не в событии, о котором повествуется, а в том впечатлении, которое оно производит на рассказчика; настроение, овладевающее им в результате этого события, — вот собственно тема...»¹². Во всех приведенных отзывах отмечается, по сути, одно и то же характерное свойство тургеневского стиля — импрессионистическое воздействие на читателя, когда важным оказывается не само «событие», а «впечатление», им произведенное, когда «настроение» явно преобладает над изображением. Таким образом, достаточно рано в истории интерпретации прозы Тургенева начинает звучать мысль о двойственности его художественной манеры, которая особенно активно дает о себе знать именно в обстоятельствах творческого кризиса рубежа 1840–1850-х гг.

В связи с этим нельзя не сказать несколько слов и об упомянутой выше критической статье «Племянница». Она была написана в то же самое время и, будучи посвящена разбору романа молодой писательницы Евгении Тур, по всей видимости, не представляла для Тургенева столь явной угрозы «саморазоблачения», как собственноручно написанная повесть «Три встречи». При внимательном рассмотрении, однако, в этой статье дает о себе знать та же самая тенденция — внутренней двойственности художественного существа ее автора.

В процессе разбора романа госпожи Тур Тургенев развивает уже наметившиеся в его переписке размышления о существовании различных типов литературных дарований. Он противопоставляет «объективным», «независимым» талантам таланты «другого рода» — «лирические». Всячески превознося таланты «независимые» и «объективные», Тургенев не раз в более или менее завуалированной форме высказывает сочувствие и талантам «лирическим». Он видит в них множество бесспорных достоинств: «Эти произведения обык-

новенно отличаются искренностью, задушевностью и теплотою. В них, может быть, меньше истины, но сочувствия они часто возбуждают больше, особенно если в них есть то, без чего все в искусстве ничтожно, — если в них есть личная правда» (С, т. 4, с. 474). Им свойственна, на его взгляд, некоторая литературная «неправильность», в основе которой лежит, однако, «искренность, неподдельный жар чувства, какая-то стремительность убеждений» (С, т. 4, с. 477). Критически комментируя, к примеру, обилие «утомительных длиннот», свойственных стилю Е. Тур, он отмечает при этом: «Эта книга написана сердцем и говорит сердцу. От нее веет чем-то благородным, искренним, горячим... Этот жар, которому, признаться, мы плохо поверили бы в мужчине, в литераторе, — нас чуть ли не трогает в ней» (С, т. 4, с. 489); «...в женских талантах... есть что-то неправильное, не литературное, бегущее прямо из сердца, необдуманное наконец» (С, т. 4, с. 479). «Неправильность» в данном случае выступает для Тургенева синонимом «антилитературности», т. е. антиподом «сочинительства», которое он считает главным врагом «объективного» таланта.

Поражаясь решимости Евгении Тур создать четырехтомный роман в России в эпоху, которая, по мнению самого Тургенева, еще далеко не созрела до крупной эпической формы, он не без иронии (но иронии явно сочувствующей) замечает: «...одна только женщина может у нас предпринять и, главное, окончить такую небывалую вещь. Именно потому, что для женщины, даже пишущей, не существуют те препятствия, которые бы остановили литератора на первом шагу. Ей не страшно наполнять целые десятки страниц либо ненужными рассуждениями, либо рассказами, не ведущими к делу, либо даже просто болтовней, — ей не страшно ошибиться» (С, т. 4, с. 478). В этом последнем ироническом замечании нам видится и другой, очень важный для понимания внутренней эволюции самого Тургенева смысл. Задумав творчески «переродиться» в «тридцать четыре года», он постоянно испытывает сомнения на свой собственный счет, «боится ошибиться» — ошибиться не в правильности выбранной дороги, а в своей готовности, и главное, способности следовать намеченному пути. Ему самому явно не хватает в этот момент той самой безрассудной решимости, той «стремительности убеждений», которые он отмечает у своей подопечной. Не находя

в ней «независимого таланта, который поэт как бы сознательно берет в руки», он явно симпатизирует лирической порывистости ее дарования. «Обыкновенно так называемые объективные таланты, — пишет Тургенев, — предпочитают и самими писателями, которые жаждут этого немецкого эпитета и добиваются его, как самого лестного комплимента, и критиками. <...> Но, повторяем, мы очень рады, что г-жа Тур такова, какова она есть... и, как ни велико наше уважение к пресловутой “объективности”... все это для нас дорого, все это нам близко...» (С, т. 4, с. 474).

Признания подобного рода, конечно, весьма редки в пору сознательного овладения Тургеневым новой «объективной» манерой письма. Однако они тем более знаменательны на общем фоне бесконечных призывов к самому себе избавиться наконец от субъективности «сочинительства». К подобным оговоркам в переписке этой поры можно отнести беглое суждение из письма к Е. М. Феокистову о недавно прочитанном произведении А. Ф. Писемского: «Роман Писемского хорош, — замечает Тургенев, — но уж слишком объективен, воля Ваша!» (П, т. 2, с. 96). Однако решительно запретив себе всякие «лирические» порывы, он продолжает упорно трудиться над романом «Два поколения», в котором ориентируется исключительно на «зарисовки с натуры» (П, т. 2, с. 390), старается «как можно проще и вернее изобразить, что видел и испытал сам» (П, т. 2, с. 215) и «безжалостно» выкидывает «всякое, не идущее к делу, сочинительское слово» (П, т. 2, с. 224).

Роман этот так и остался незавершенным. Однако процесс работы над ним, отразившийся в переписке Тургенева, добавляет интересные штрихи к истории творческого кризиса начала 1850-х гг. Первое упоминание о романе содержится в письме к П. Виардо от 24 апреля (6 мая) 1852 г.: «Сейчас я тружусь над большим сочинением. Не знаю, доведу ли я его до конца — это большой роман, ряд глав которого уже написан» (П, т. 2, с. 390). Зимой 1853 г. в Спасском Тургенев усиленно работает над своим новым произведением. «Уединение, в котором я нахожусь, мне очень полезно, — пишет он И. С. Аксакову, — я работаю много — и кроме “П<остоялого> д<вора>” написал первые три главы большого романа...» (П, т. 2, с. 178); «Я погрузился по уши в свой роман...» (П, т. 2, с. 202); «У нас теперь совершенная зима; я заперся, как крот

в свою нору — и работаю, как крот, роюсь и вожусь в недрах своего романа. Другого у меня теперь ничего в голове нет» (П, т. 2, с. 214). В начале марта он рассылает уже написанную первую часть на отзыв ближайшим друзьям: «Не без волнения буду я ждать Вашего мнения... — обращается Тургенев к П. В. Анненкову. — Совершенно дурной вещи я не написал — это я знаю — но это еще ничего не значит. Попал ли я в тон романа — вот что главное. <...> Я бы очень был Вам обязан, если бы Вы читали с карандашом в руке — и ставили на полях — а la Онегин — “то знак, то вопросительный крючок”. Я уж пойму в чем дело» (П, т. 2, с. 233); из письма С. Т. Аксакову: «Мне — главное — хочется знать, что Вы скажете о моем романе...» (П, т. 2, с. 237); из письма И. С. Аксакову: «Очень хотелось бы знать, иду ли я по настоящей или по ложной дороге» (П, т. 2, с. 178).

Отзывы друзей оказались, однако, неутешительными. 12 июня 1853 г. Анненков пишет Тургеневу: «Я вам предрекаю, что первая часть романа не будет иметь успеха...» (П, т. 2, с. 531). Несколькими днями позже — 18 июня — приходит «сокрушительное» письмо от В. П. Боткина. По его мнению, повествование в романе «тянется биографически, обстоятельно, добросовестно, трудолюбиво и рутинно, и только изредка прерывают эту монотонность небольшие и всегда грациозные картины природы» (П, т. 2, с. 532). Далее следует нелестный отзыв Н. Х. Кетчера, о котором Тургенев сообщает Анненкову: «Ваши предсказания насчет моего романа оправдались — я получил от Кетчера письмо, в котором он изъясляет совершенное свое неудовольствие — говорит, что мой роман напоминает “Племянницу” <...> Мнение его на меня подействовало — время самообольщения заменилось для меня временем сильного сомнения в самом себе — и мне теперь долго нельзя будет взяться за перо. Нужно все-таки некоторого рода опьянение, чтобы работать — а когда его нет — ничего не клеится. <...> Впрочем, если даже придется мне бросить этот роман — уж за то спасибо, что, по его милости, зима скоро прошла» (П, т. 2, с. 243). Еще через несколько дней Тургенев пишет Анненкову об отзыве Боткина: «По его словам, мое произведение совершенно и во всех частях неудачно — так что, если бы не его расположение ко мне — он бы не имел терпенья дочесть до конца эту первую часть. Согласитесь, что это хоть кого озадачит. Я начинаю

думать, что я едва ли найду в себе довольно огня, чтобы продолжать мою работу. Уверенность в себе необходима для уестествления музыки <...> а уверенность эта так и сочится из меня вон» (П, т. 2, с. 245).

Все ответные попытки Анненкова вселить в обескураженного автора необходимую бодрость духа заканчивается ничем. «Вы принимаете во мне действительное участие — а это не может не тронуть человека, — пишет ему Тургенев. — Если я кончу свой роман — я наперед прошу у Вас позволения посвятить его Вам, потому что и кончу-то я его по милости данного мне Вами дружелюбного толчка» (П, т. 2, с. 246). Однако с этого момента он все чаще предпочитает литературной работе иные занятия: «разбирает шахматные игры по книгам», «занимается тем, что слушает музыку» (П, т. 2, с. 242), собирается наконец-то приняться за перевод «Дон Кихота» (П, т. 2, с. 243), как всегда, много читает и все реже и с явной неохотой упоминает о своем романе, к которому, по его собственным словам, он «порядком охладел» (П, т. 2, с. 278). Неожиданно свалившиеся на Тургенева хозяйственные заботы по управлению имением становятся еще более удобным поводом для оправдания его творческого бездействия: «Теперь у меня в голове одно хозяйство, расчеты, счета и т. д. Так что ни о чем литературном я и подумать — пока — не в состоянии» (П, т. 2, с. 249); «Я должен оставить работу, которую любил, к которой привык и был подготовлен, чтобы обратиться к другой, к которой побуждает необходимость... Ну, а до тех пор, прощай, мой роман!» (П, т. 2, с. 413). В письмах к Анненкову, упрекающему его в детской «робости и тщеславии» (П, т. 2, с. 532), к С. Т. Аксакову, в целом благосклонно отзывавшемуся о первой части романа, Тургенев то и дело дает обещания продолжить работу: «А за роман я примусь, как только несколько огляжусь (П, т. 2, с. 251); «Я в Орел повезу также свой роман, который я во многом переделаю. Я немного охладел к нему — однако чувствую, что надо его кончить и развить те характеры и мысли, которые только еще обозначены в первой части» (П, т. 2, с. 276).

Однако обещаниям этим так и не суждено было сбыться. Вместо этого 20 ноября 1853 г. Тургенев пишет Анненкову: «А со мной случилось следующее. Вместо того, чтобы кончить вещь, о которой я писал Вам, какой-то бес меня обманул, и я в несколько дней настрочил довольно большую повесть, которую вчера отдал переписать, и на следу-

ющей неделе пошлю к Вам. Мне кажется, это вышел вздор — и я прошу Вас, если Вы найдете, что не стоит это печатать, бросьте это в огонь, но скажите свое мнение. Вещь эта называется — «Два приятеля». Пока Вы не узнаете, что это такое, пожалуйста, не говорите о ней никому» (П, т. 2, с. 278). Буквально через несколько дней он повторяет свою просьбу: «Мнение свое Вы мне скажете при свидании. Боюсь я только, как бы это мнение не ограничилось молчаливым указанием на камин. Повторяю — эта вещь как-то написалась сама собою, и я, *без шуток*, совершенно не знаю, что это такое?» (П, т. 2, с. 281).

На фоне предшествующих писем обращает на себя внимание противопоставление Тургеневым двух разных форм творчества: литературной работы, требующей от него определенного усилия, обремененного рефлексией и самобичеванием, и некой формы творческого «опьянения», интуитивного состояния, «само собой» возникающего текста. Результат такого спонтанного творческого движения вызывает не меньше (а может быть и больше) сомнений автора. Однако нельзя не заметить, что степень эмоциональной заинтересованности и настойчивости его «бегущих от сердца» вопросов обратно пропорциональна размытости и умозрительной уклончивости предшествующих литературных обещаний. Этот конфликт «интуитивного» и «умозрительного» представляет собой одну из форм проявления в Тургеневе той диалектики «врожденного» и «благоприобретенного», о которой писал В.Н. Топоров: «Сознательностью решения, предполагаемой всякой установкой, дело не исчерпывается: в игру не могли не вступить и некоторые, так сказать, “природные” предрасположенности, которые, во-первых, первичны, а во-вторых, не полностью и не сразу становятся предметом рефлексии, осваиваемым сознанием»¹³.

Начиная с рубежа 1840–1850-х гг. стремление изменить свою манеру и сделаться «объективным» писателем станет для Тургенева не только четко осознаваемой писательской стратегией, но и предметом постоянно ощутимой творческой рефлексии, связанной с необходимостью искоренения в себе некоторых существенных «природных предрасположенностей». Творческое самоопределение оборачивается, таким образом, все более «осваиваемым сознанием» творческим самопреодолением. В феврале 1853 г. Тургенев пишет Анненкову: «По-

ломать себя, сбросить с себя разные дрязги, которые большею частью сам тщательно на себя накладываешь — как масло на хлеб — можно; переменить себя нельзя. Хорошо тому сосредоточиться, который у себя в центре опять находит натуру — и всю натуру — потому что сам — натура; а наш брат только и живет, что беготнёю то наружу — то внутрь» (П, т. 2, с. 207). В июле, сообщая тому же Анненкову о разгромном отзыве Боткина, прибавляет: «Я, конечно, чувствую, что он жалеет мою прежнюю манеру, от которой я решительно отстал и к которой не хочу и не могу возвращаться — мне ее недостатки глаза режут — но это еще не доказывает мне, что я могу себе завоевать другую манеру, более дельную и верную, я могу остаться — м е ж д у той и другой» (П, т. 2, с. 246).

Предположение поистине пророческое. Двойственность художественной манеры Тургенева рубежа 1840–1850-х гг. становится особенно очевидной именно на фоне его эпистолярия. В том же письме к Анненкову Тургенев как будто нарочно демонстрирует возможности этих двух одинаково свойственных ему типов коммуникации. Начало письма выдержано в духе отчета, подчеркнуто лапидарно и малоэмоционально: «Сегодня Тютчевы уехали в Москву, а оттуда в Тамбовскую мою деревню на месяц <...> я на днях получил от Боткина длинное письмо... <...> Я начинаю думать, что я едва ли найду в себе довольно огня, чтобы продолжать мою работу. <...> Я на днях вернулся с довольно большой охотничьей поездки». Дальше начинается описание охоты, и здесь манера рассказа заметно меняется, приобретая поэтическое звучание и обрастая множеством живописных подробностей: «Был на берегах Десны, видел места, ни в чем не отличающиеся от того состояния, в котором они находились при Рюрике, видел леса безграничные, глухие, безмолвные — разве рябчик свистнет или тетерев загремит крылами, поднимаясь из желтого моха, проросшего ягодой и голубикой, — видел сосны величиною с Ивана Великого — при взгляде на которые нельзя не подумать, что они сами чувствуют свою громадность, до того величественно и сумрачно стоят они, — видел следы медвежьих лап на их коре (медведи лазят по ним за медом) — познакомился с весьма замечательной личностью, мужиком Егором — и стрелял много <...> и много делал промахов. Вообще я доволен своей поездкой» (П, т. 2, с. 245).

Сосуществование и взаимодействие этих двух речестилевых манер образует, по сути, структурный каркас эпистолярного стиля Тургенева. Методологически продуктивной в связи с этим представляется высказанная Ю. М. Лотманом мысль о существовании потенциально скрытых в естественном языке двух «типов речевой деятельности», обозначенных им как «язык для других» и «язык для себя»¹⁴. Выбор той или иной манеры общения в письмах Тургенева определяется степенью доверительности его отношений с адресатом и реализует разные коммуникативные установки автора.

Одна из них — описать то, что было, что происходило, что видел. Подобные письма тяготеют к жанру «отчета» («журнала», «хроники», «бюллетеня») и отличаются ритмической монотонностью, эмоциональной сдержанностью, лаконизмом, фактографичностью. Характерная для них интонация однообразного перечисления событий сопровождает повседневную деловую и приятельскую переписку Тургенева: «Вот Вам теперь мой отчет об охоте в нынешнем году: вальдшнепов здесь было очень мало; в конце апреля я ездил в Апраксинские места к Десне на дупелей... мы поохотились весьма недурно...» (П, т. 2, с. 234); «...Озимые хлеба везде довольно плохи — есть большие вымочки — во многих местах пшеница совсем пропала. <...> Холера к нам подвигается — говорят, она уже в Туле, но здесь все припадки пока прекратились» (П, т. 2, с. 236–237).

Другая модель — рассказать, что думаю по поводу увиденного, либо выразить, как чувствую, ощущаю увиденное. Этот способ передачи мысли стилистически маркируется повышенной экспрессивностью, пространностью суждений, обилием живописных «подробностей» и повторов, лирической интонацией и особым изяществом литературной отделки. Ярким образцом этого второго типа коммуникации является ранняя, того же периода (1840–1850-х гг.) переписка с П. Виардо, в которой Тургенев менее всего озабочен выработкой объективной манеры письма, свободно проявляя при этом все свои «природные» писательские «предрасположенности». Это письма длинные, «плотные» и «мясистые» (П, т. 2, с. 334): «Ах! милостивая государыня, сколь хороши длинные письма! <...> С каким удовольствием начинаешь их читать! Словноходишь среди лета в длинную, очень зеленую

и прохладную аллею. Ах! говоришь себе, как здесь хорошо; и идешь большими шагами, слушаешь птичье щебетанье» (П, т. 1, с. 380); письма, не чуждые поэтических ассоциаций: «Куртавнелъ показался мне довольно сонным; дорожки во дворе поросли травой; воздух в комнатах сильно охрип <...> и в дурном настроении; мы его разбудили» (П, т. 1, с. 413); «Глубочайшая тишина царит в доме, слышится только шепот лампы» (П, т. 1, с. 419); «Вечер был необыкновенно тих и мягок, воздух словно принял молочную ванну (что за смелый образ!)» (П, т. 1, с. 421). Они исполнены смысловых и ритмических повторов: «Прощайте, сударыня. Рискую надоесть вам повторением одного и того же, желаю вам всего самого лучшего, самого великого и самого прекрасного...» (П, т. 1, с. 380); «Итак, до завтра, и да хранит вас бог. Я уже сказал это раньше, но позволительно повторять то, о чем непрестанно думаешь» (П, т. 1, с. 411); они полны душевных излияний и лирической живописности: «Итак, я в Куртавнеле, под вашим кровом! Мы прибыли сюда вчера вечером, при чудной погоде. Небо было удивительно ясно. Листья на деревьях отливали одновременно металлическим и маслянистым блеском, люцерна казалась завитой под косыми красными лучами солнца. Стая ласточек кружила над розейской церковью; они поминутно садились на перекладыны креста, старательно повертываясь белою грудкой к свету» (П, т. 1, с. 413). Нередко поток лирических переживаний приобретает дополнительную стилевую окраску — философскую: «Итак, вы в самой глубине Германии!.. Вы теперь в Дрездене... Не вчера ли еще были мы в Куртавнеле? Время всегда быстро *проходит*, будь оно наполнено или пусто, но *приходит* оно медленно... как звон колокольчика русской тройки» (П, т. 1, с. 366); или юмористическую: «Я болтаю сегодня, как сорока, оставшаяся старой девой...» (П, т. 1, с. 430), «В самом деле я думаю, что никто не бывает глуп от природы. Но при старании можно всего достигнуть» (П, т. 1, с. 432). К устойчивым стилевым приметам этой модели тургеневского письма можно отнести также характерную (почти сценографическую) пластичность: «Я отсюда вижу, как вы улыбаетесь, приподнимая правое плечо и наклоняя голову в ту же сторону (свойственное вам движение, от которого я не советую отказываться, потому что оно очень мило, особенно, когда его сопровождает некая гримаска...)» (П, т. 1, с. 381), а также, своеобразный художественный

антропоморфизм: «Я познакомился с двумя собаками: одна общительна, весела, ветрена, мало или вовсе не воспитанна, умна, насмешлива и плутовата, в наилучших отношениях со всеми и, по правде говоря, без настоящего чувства собственного достоинства; другая кротка, мечтательна, ленива и лакомка, вскормленная на сочинениях Лаамартина, вкрадчива и заносчива одновременно. Собаки эти посещают то же кафе, что и я» (П, т. 1, с. 403).

Одной из самых заметных стилевых тенденций подобных писем Тургенева является его нескрываемая любовь к подробностям: «Когда вы будете писать мне в Россию, то сообщайте, прошу вас, о мельчайших подробностях ваших представлений, да и вообще множество подробностей» (П, т. 2, с. 342); «Тысячу благодарностей за подробности — мое воображение принялось работать над ними» (П, т. 2, с. 358); «Подробности — да ведь это же колорит, освещение картины» (П, т. 1, с. 374). Нельзя не вспомнить при этом, что именно излишняя любовь к подробностям, нарушающим композиционную ясность повествования, была чуть ли не главным упреком литературных советчиков Тургенева, призывавших его «переменить род» и перейти наконец от прежней излишне субъективной формы к созданию объективной и «целостной» художественной картины. Ему буквально приходилось оправдываться, скажем, перед И. С. Аксаковым за свои «натянутые сравнения... претенциозные остроты... изысканную наблюдательность» (П, т. 2, с. 494), которые тот видел в «Записках охотника». «Мне иногда кажется, — замечает Тургенев, — будто эта книга писана не мною, так уж я далек от нее. Напряженность и натянутость, которые слишком часто в ней попадают — отчасти могут быть извинены тем обстоятельством, что когда я писал ее — я был за границей и — окруженный не русской стихией и не русской жизнью — невольно проводил карандашом два раза по каждому штриху» (П, т. 2, с. 177). В этом же письме он склонен снова умалять масштаб своего литературного дарования на фоне таких «истинных и сильных талантов», как Пушкин, Гоголь, Шекспир, которые умели, по его словам, «великими и простыми словами» передать «простоту и величие» природы. Себе же он отводит весьма скромное место в ряду писателей, умеющих подмечать лишь оттенки, частности жизни,

при этом «большие линии картины от них либо ускользают, либо они не имеют довольно силы, чтобы схватить и удержать их» (П, т. 2, с. 495).

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что настоящим содержанием творческого кризиса рубежа 1840–1850-х гг. был отнюдь не просто переход Тургенева от «субъективной» к «объективной» манере письма, но осложненный рефлексией и внутренним драматизмом процесс постепенной интерференции двух речестилевых манер. Попытка их механического соединения, предпринятая в повести «Три встречи», явно не дала результата — искомой «внутренней соразмерности» и ощущения художественной целостности. Поэтому дальнейшие авторские усилия (начиная с вдруг «само собой написавшейся» повести «Два приятеля», за которой последовали «Затишье», «Яков Пасынков», «Поездка в Полесье» и др.) все отчетливее были направлены на выработку новой «гибридной» (термин В. М. Жирмунского) системы письма.

Весьма показательны в связи с этим те уроки писательского мастерства, которые дает Тургенев одному из начинающих литераторов, К. Н. Леонтьеву: «Старайтесь быть как можно проще и яснее в деле искусства. <...> Вспомните, что как ни тонко и многосложно внутреннее устройство какой-нибудь ткани в человеческом теле, кожи например, но ее вид понятен и однороден...» (П, т. 2, с. 380). Существенным кажется еще одно замечание, сделанное Тургеневым несколько ранее в письме И. Ф. Миницкому: «Кончаю мое письмо одним советом, а именно: никто не может сказать про себя — есть ли у него талант — и к чему именно, — это должно созреть в человеке, как плод на дереве, — но всякому необходимо сосредоточиться и придать себе известное направление, а то непременно рассыпешься весь и не соберешь себя потом. <...> Человек вообще скучает не столько от внешних обстоятельств — сколько от тайного ропота собственного бездействия или беспорядка в деятельности. Я это Вам говорю по опыту» (П, т. 2, с. 273).

Отчаявшись придать «однозвучность» своему «внутреннему существу» (П, т. 2, с. 213), Тургенев стремится компенсировать это видимой «однородностью» литературной формы, вырабатывая особую систему приемов поэтической тайнописи, вживленных в структуру

внешне объективного повествования. Оознавательными знаками такого «многосложного внутреннего устройства» становятся своеобразные стилеобразующие «индексы»¹⁵, эксплицирующие «мерцающий подтекст»¹⁶ тургеневской прозы. Они коррелируют с вышеперечисленными приметами того «языка для себя», который зарождается в эпистолярной поэтике Тургенева. Такими стилевыми индексами, на наш взгляд, являются: скрытая метафоризация, особый ритмический строй, лирический универсализм, юмористическая стилизация, разнообразные виды семантических и лексико-синтаксических повторов, художественный антропоморфизм, сценографичность, поэтическая звукопись, авторская пунктуация и некоторые другие.

Итогом интерференции двух манер станет формирование особого поэтического стиля классической тургеневской прозы, включая и зрелые формы романа, который, согласно общепринятым воззрениям, представляет собой вершину «объективного», т. е. «антипоэтического», творчества Тургенева. Действительно, тенденция к поэтизации в романах обнаруживается не столь явно, как в романтической переписке или в лирико-философских повестях. Продолжая упорно трудиться над видимой «однородностью» своего письма, Тургенев все более тщательно освобождается в них от всех формальных рецидивов поэтического (элементов речевой метризации, многоступенчатых эпитетов, повторов, инверсий, метафор и т. д.). Однако, несмотря на все усилия, двойственность «внутреннего существа» автора и здесь дает о себе знать. Диалогическое расслоение уходит во «внутриатомные» (термин М. М. Бахтина) глубины романной структуры, жанрово модифицируясь в разнообразно эксплицированных диалогических «гибридных конструкциях»¹⁷.

¹ *Баж Д. П.* Алгоритмы «литературного поведения» Ивана Тургенева и его героев: от 1830-х к 1850-м гг. : докл. на междунар. конф. «Тургенев в Баден-Бадене», Баден-Баден, 2013.

² См. об этом в работах Г. Б. Курляндской, В. А. Громова, Е. А. Гитлиц, А. И. Батюто, В. М. Половневой и др.

³ *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч. : в 12 т. М., 1978–1986; Письма : в 18 т. М., 1982 — 2003. Письма, Т. 2. С. 28.

⁴ *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений : в 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч. : в 12 т. М., 1978–1986; Письма : в 18 т. М., 1982. Письма. Т. 2. С. 155. Далее все произведения Тургенева цитируются по этому изданию с указанием в тексте в скобках: С — сочинения, П — письма, номера тома и страницы.

⁵ *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1988. С. 287.

⁶ *Белинский В. Г.* Письмо И. С. Тургеневу 19 февраля/3 марта 1847 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953–1959. Т. 11. С. 53.

⁷ *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15–56.

⁸ *Анненков П. В.* О мысли в произведениях изящной словесности // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 328.

⁹ *Некрасов Н. А.* Письмо к И. С. Тургеневу от 26 марта 1857 г. // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем : в 12 т. М., 1948–1953. Т. 10. С. 328.

¹⁰ *Добролюбов Н. А.* Дневники. 1851–1859 / под ред. и со вступ. ст. Вал. Полянского. М., 1932. С. 221.

¹¹ *Боткин В. П.* Письмо Тургеневу 11 февраля 1852 г. // В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка, 1851–1869. М. ; Л., 1930. С. 14–15.

¹² *Шульце-Леман К.* Тургенев в переписке Теодора Шторма с Людвигом Пичем // Лит. наследство. М., 1967. Т. 76. С. 579–593.

¹³ *Топоров В. Н.* Станный Тургенев // Чтения по истории и теории культуры. М., 1998. Вып. 20. С. 8–9.

¹⁴ *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избр. статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 161–163.

¹⁵ *Шмид В.* Нарратология. М., 2008. С. 46.

¹⁶ *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 37.

¹⁷ *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 113–118.

3.4. С. Д. Кржижановский: кризис писателя сквозь призму игрового текста

Существуют ли хотя бы относительные критерии, позволяющие определять взлеты и падения творчества того или иного писателя? Вопрос не праздный и отнюдь не простой. Прежде всего, оценивающий должен иметь возможность охватить всё завершенное к тому моменту творчество писателя. Кроме того, должна наличествовать дистанция между временем написания произведений и временем их оценки, да-

ющая возможность как для объективации рассматриваемого явления, так и для объективности. Показательно, что, например, В. М. Живов считал даже произведения XIX в. находящимися на слишком близком расстоянии от исследователя и потому попадающими «в зону риска» необъективной оценки¹. Важен также выбор исследовательской точки отсчета. Ею может стать творчество и одного автора, и некоторого их числа. Ситуация «подъема–кризиса» проецируется как собственно на творчество конкретного писателя, так и на творчество его современников, предшественников или последователей. Очевидно, что оценивающий находится в состоянии неопределенности, отчасти — в плену субъективности, так как его оценки детерминированы всеми перечисленными факторами.

Кризис в известной степени — оборотная сторона взлета. Если не было одного, то не может быть и другого. Следовательно, кризис опознается только через взлет, через подъем, поскольку в противном случае писателю неоткуда и некуда «падать». Однако и в периоды творческого подъема, и в кризисные моменты творчества сохраняются сущностные черты самопрезентации автора, его приверженность определенному эстетическому канону, идиостилевые доминанты, мировоззренческие ориентиры.

Игровой текст — особая область литературного творчества. В определении этого феномена преобладает его понимание как особой техники сюжетостроения, в которой проявляет себя условность художественного мира, построенного на парадоксе. В разработке текстового нарратива активно используется языковая игра, выступающая не только и не столько занимательной словесной аранжировкой авторского замысла, сколько кодом к его пониманию².

Языковая игра особенно важна для писателей креативного типа, проявляющих склонность к нестандартной актуализации словесных смыслов, ломке речемыслительных стереотипов. Неотъемлемой чертой игрового текста является особое внимание к форме презентации идеи, осуществляемой с опорой на диалогическое взаимодействие с читателем, способным к дешифровке использованных автором нестандартных языковых кодов. В зону писательского игрового креатива входят такие векторы, как рефлексия над мотивированностью слов и фразем, эксплу-

атация имликатур, создающих неоднозначность, многослойность высказывания, имитационная (стилизаторская) техника языковой игры, интертекстуальность и т. п. приемы художественной самопрезентации³. Для писателя-креатора создание произведения «изысканной», интеллектуально насыщенной формы не менее значимо, чем актуальная злободневность и идейно-идеологическая подоплека произведения для писателей иного толка. Именно к числу писателей-креаторов принадлежит С. Д. Кржижановский, тяготеющий к экспрессионистской манере⁴. Это писатель, чей творческий почерк отличается высокой степенью игровой насыщенности и философской глубины. Его новеллы — «ярчайший образец интеллектуальной прозы, они изящны, как шахматные этюды, но в каждой из них ощущается пульс времени и намечаются пути к вечным загадкам бытия»⁵.

При жизни С. Д. Кржижановский практически не публиковался и не был известен в широких читательских кругах. В одном из писем к А. Г. Бовшек (от 17 июля 1925 г.) он со свойственной ему самоиронией замечает: «Источник моих всегдашних горестей — литературная невезятина». В отличие от жившего в другую эпоху Сергея Довлатова, который, эмигрировав, смог преодолеть противоречащую сути писательского ремесла «непубликуемость», С. Д. Кржижановский в силу понятных обстоятельств не мог этого сделать, да если бы и мог, то еще вопрос — сделал ли бы. Его «внутренняя эмиграция» выразилась в сознательном отказе писать о той абсурдной действительности, которая не соответствовала его миропониманию (1940–1950 гг. — это «полоса молчания /отчаяния» в его творчестве)⁶.

Кризисные явления в игровом тексте С. Д. Кржижановского проявляются в неявной форме: ранее отточенная писательская манера становится менее оригинальной, в известной степени автоматизируется, и сам инструментарий языковой игры становится более очевидным, теряя глубину имплицитных смыслов. Такие явления могут фиксироваться не в целом произведении, а лишь в каких-то его частях или в некоторых деталях, частностях формы. Например, в упрощении композиционной структуры, снижении игрового начала, некоторой банализации выводов и обобщений.

Если выделять стертую и выраженную формы творческого кризиса, то в отношении С. Д. Кржижановского речь должна вестись о стертой форме, когда снижение художественного «градуса» фиксируется на уровне не ведущих признаков, а второстепенных, факультативных.

Наконец, кризисные явления в сфере писательского креатива могут рассматриваться как в широком контексте литературного процесса, так и в контексте совокупности произведений одного автора с учетом его творческой эволюции.

Проанализируем в заявленном ключе два рассказа, написанных С. Д. Кржижановским в короткий промежуток времени (1939–1940), которые имеют между собой как сходство, так и различия.

Первый рассказ «Бумага теряет терпение», очевидно, замыслился писателем еще в 20-е гг. и сохраняет генетическую связь с произведениями, которые, безусловно, являются вершинными в его творчестве. Однако замысел рассказа был реализован позже, поэтому произведение отличает симбиоз новаторства и некоторой вторичности (отзеркаливания уже апробированного сюжетного материала и отработанной игровой техники). Комментатор рассказа В. Перельмутер пишет: «Метафора, на которой построен этот “эскиз”, впервые появляется у Кржижановского в повести “Штемпель: Москва” (1925), куда, надо полагать, попадает в результате работы (годом раньше) над статьей “Алексия” для “Словаря литературных терминов”. Логика развития образа выглядит примерно так: если “листы” мозга, на которых “записан” алфавит и всё связанное с умением читать, в один далеко не прекрасный день вдруг могут оказаться чистыми, пустыми, почему бы совершенно тому же не произойти и с бумагой, на которую это умение обычно нацелено? Затем — сознательный отказ от бумаги и букв (“Клуб убийц букв”, 1926) и “прощание с алфавитом” в финале “Возвращение Мюнхгаузена” (1927–1928). Через одиннадцать лет после “эскиза” метафора трагически реализовалась в жизни автора»⁷. В конце жизни писатель, по воспоминаниям его жены (А. Г. Бовшек), из-за инсульта лишился возможности говорить и писать: «Врач констатировал спазмы в мозгу: парализовался участок памяти, хранивший алфавит» (т. 3, с. 618).

Второй рассказ — «В очереди», написанный в 1940 г., вскоре после рассказа «Бумага теряет терпение», тем не менее отличается от первого большей выраженностью творческого кризиса, испытываемого Кржижановским в последние годы его жизни.

Сравнивая названные произведения, можно обнаружить при их тематической близости явные различия в реализации авторского игрового потенциала. При этом, несмотря на различие жанровой номинации этих рассказов (эскиз и фельетон), оба они являются художественно значимыми в плане реализации идиостилевой манеры Крижановского.

Для С. Д. Кржижановского как писателя-креатора свойственна особая техника сюжетомоделирования, которая строится на оксюморном «сдвиге» в представлении изображаемой реальности.

Такой сдвиг определяется, в частности, уже самими названиями его рассказов (новелл, эссе), задающими неожиданный ракурс восприятия известного (часто прецедентного) выражения и содержащими интеллектуальную ловушку для читателя. Ср.: «Сбежавшие пальцы», «Прогигранный игрок», «Прикованный Прометеем», «Воспоминания о будущем», «Странствующее “странно”», «Разговор двух разговоров», «Безработное эхо», «Бумага теряет терпение», цикл новелл «Чем люди мертвы» и др.

Фабула, соотносительная с такого рода оксюморонными названиями, нередко представляет собой развертывание реализованной метафоры. Данный прием языковой игры используется, например, в новелле «Мухослон», построенной на сюжете о превращении мухи в слона (ср. прямой смысл выражения *делать из мухи слона*), а также в новеллах «Когда рак свистнет»⁸, «Неукушенный локоть» и др. Выдвигая парадоксальную версию о возможности какого-то невозможного события, С. Д. Кржижановский развивает эту идею в собственной версионной перспективе, опрокидывающей расхожие истины.

Для реализации этой креативной стратегии текстопорождения писатель применяет характерные приемы языковой игры, экспериментальный ресурс которой он использует для филигранного оттачивания мысли — расстановки оценочных акцентов, создания философского

подтекста, углубленной рефлексии над игровым словом, раскрывающей его этимологическую ретроспективу и текстовую «перспективу» (см., например, анализ новеллы «Странствующее “странно”»)*.

Интересен в свете сказанного рассказ «Бумага теряет терпение», который самим С. Д. Кржижановским назван эскизом. Невероятная ситуация, когда бумага, теряя терпение, сбрасывает с себя груз всего на ней написанного, возвращаясь к первозданной чистоте, смоделирована буквализацией и отрицанием переносного смысла выражения «бумага всё стерпит»**.

В самой этой экспозиции заявлен сквозной для С. Д. Кржижановского мотив: конфликт (противоречие) между кажимостью и сущностью. Написанное на бумаге не есть истинное, «...бумага терпит. Терпит: и ложь, и гнусь, и опечатки, и грязную совесть, и дешевый пафос. Всё» (т. 3, с. 148). Но вот наступает (по воле авторской фантазии) момент, когда бумаге «...надоело нести на своих плоских покорных листах буквы, буквы и снова буквы; мириады бессмыслиц, притворившихся смыслами, нудный дождь слов, от которого не то лужи, не то книги — не разберешь» (т. 3, с. 148). В нарочитом подчеркивании противоположных значений однокоренных слов — игра антонимических «превращений», перетекание реальности в мнимость (*бессмыслицы, притворившиеся смыслами*); тот же мотив относительности истины, заключенной в словах, создается метафорическим выражением *дождь слов* и буквальным планом описания пейзажа, на фоне которого разворачивается действие («капли дождя, спорящие о том, что сейчас — осень или зима»; ассоциативно подключается к этому ряду и противопостав-

* В этой новелле намечена своеобразная перспектива существования человека в пространстве собственной внутренней свободы. Этимологическое «гнездо» *странствовать, страннеть, странно, страна* задает ключевой для творчества С. Д. Кржижановского мотив — не только в плане сюжетной коллизии перехода из одного жизненного измерения в другое, но и в плане игрового художественного «субъязыка» писателя, отрицающего тривиальность и «вылавливающего» скрытые за словом смыслы (см.: Гридина Т. А. Игровой субъект...).

** Ср. также ассоциативно всплывающий афоризм «Что написано пером — не вырубишь топором».

ление «не то лужи, не то книги»). Буква — только знак, а не подлинность, как и слово, состоящее из букв*.

В олицетворенном ключе (в виде развернутой метафоры) описывает С. Д. Кржижановский сам процесс изготовления бумаги, у которой

...своя трудная долгая жизнь, своя нелегкая школа: сперва она растет, врывшись в землю корнями, и шумит облакам, проплывающим над ней кусками серой оберточной бумаги, потом ее отпиливают от корней, кладут под затиск прессующих машин бумагоделательного завода, торят в чанах, полных кипятку, сушат, мнут... Да к чему об этом вспоминать?... (т. 3, с. 148).

Машины, научившие бумагу терпению, уступают место буквам: «Теперь ее плоские белые листы обучают грамоте. По ней бьют острыми свинцовыми буквами, в нее втискивают смазанные краской матрицы. Бумага терпит. До времени» (т. 3, с. 148–149).

Сам прецедент, когда бумага «отшвырнувшая от себя типографские шрифты, вместе с буквами заставила отступить и цифры», метафорически представлен как «короткий, но решительный бой, который можно было бы назвать сражением под Табула-Раза» (т. 3, с. 149). Аллюзия на известное латинское выражение задает разные ассоциативные векторы: ср. *ребенок — tabula rasa, чистый лист, начать с чистого листа, переписать начисто* и т. п. Обыгрывание этого батального «мыслеобраза» получает у С. Д. Кржижановского множество вербальных маркеров: *бумажное поле битвы осталось снежно-чистым; типографские знаки, бежавшие в свои машинные убежища, буквы, разбившиеся повзводно на алфавиты...* (т. 3, с. 149). Ресурс языковой игры, используемый С. Кржижановским, включает в себя перефразированные прецедентные высказывания: «...одно из правофланговых А, широко расставив пятки, сказало: — Довольно нам позволять ваксить себя типографской краской, довольно таскать на свинцовых спинах их дурацкие смыслы, довольно — говорю я — бить лбом по бумаге!» (т. 3,

* Тот же мотив мнимости, подлога буквы, имени, самого стоящего за этим именем человека, звучит и в новелле Кржижановского «Чути-чути» (см.: Гридина Т. А. Игровой субязык...).

с. 149). Здесь явно прочитывается прототип *бить челом*, замена в составе которого создает эффект ситуативной актуализации смысла исходного выражения (ср. также *биться головой об стенку*). Протест, нежелание букв подчиняться чьей-то воле, «притворяясь длинными, во весь диаметр мира протянувшимися смыслами» (т. 3, с. 149), выражен игровыми фразеотрансформациями и сопровождающими их импликатурами. Сюда подключаются и библейские аллюзии: «И мириады азбук, построившись в строгом школьном порядке, начали исход» (т. 3, с. 149), ср. Исход евреев из Египта под предводительством Моисея. Ирония по поводу школьного порядка прочитывается по контрасту с прецедентным смыслом слова *исход*.

Исход из страны газет, журналов и книг, «усталых до последних букв», исчезновение всех вывесок, превращение в чистую бумагу всех денежных документов и т. п. знаменует начало цепной реакции на это событие разных людей — продавца газет, кухарок, литературного критика господина Д., влюбленного молодого человека, старого чудака-экс-философа, наконец, мальчика, которому во сне открывается «зов бумаги к буквам: вернуться и служить не лжи, а правде».

Именно реакция этих персонажей на происходящее — индикатор авторского отношения к излагаемой версии развития событий.

В каждом из эскизно намеченных образов доминирует некая типическая деталь, соединяющая мир книг, букв, бумаги и человека, зависящего от этого второго, им же самим созданного мира.

Первый персонаж — метранпаж одной из утренних газет, сидящий «у желтой лампочки под *бумажными змеями* гранок» (т. 3, с. 149). «Змеиная» метафора прочитывается в данном ситуативном контексте как некий визуальный образ верстаемой (еще не сверстанной) газеты и одновременно как символ содержания печатного издания, откликающегося «на злобу дня», подчиняющего себе массы (ср. *змеиный яд*, *змеиное коварство*, *змеиное шипение*). «Шорох уходящих прочь из страны газет, журналов и книг, перетруженных, истертых о бумагу, усталых до последнего букв» вызывает у профессионального работника печати «иллюзию слуха» (ему чудится «шуршание мышей под полом») (т. 3, с. 149). Ср. примету о бегстве мышей с тонущего корабля как возмож-

ную оценочно-ироническую импликацию восприятия данного фрагмента.

Персонаж, ставший первым свидетелем Исхода, — старик, разносчик утренних газет, продавший покупателю вместо газеты «вчетверо сложенный пустой бумажный лист. <...> С этого и началось» (т. 3, с. 150). Круговерть бытовых событий, последовавших за исчезновением букв, описывается С. Д. Кржижановским в ироническом ключе:

Кухарки, вышедшие с промасленными саквояжами для закупки всего, необходимого желудкам их хозяев, оказались в довольно затруднительном положении. Они искали привычных вывесок и находили лишь длинные и узкие, похожие на рыцарские щиты, лишенные девизов, железные прямоугольники, с которых все их буквы, дутые и литые, уползли куда-то прочь, солидаризируясь с типографскими алфавитами (т. 3, с. 150).

Возникающую метафорическую аналогию с покинутым воинами полем битвы дополняет авторская языковая игра, имплицитно кодирующая мотив мнимой значимости исчезнувших букв (из которых складываются не девизы на рыцарских щитах, а надписи на вывесках магазинов; ср. определения *дутые*, *литые* — о форме букв и способе их изготовления и *дутый* в значении «обманный, ненастоящий», выражение *лечь в воду* — о пустой, бессодержательной речи).

Следующий виток в развитии сюжета обращает читателя к образу книги без текста, предвзятому описанию случившейся сумятицы в книжных магазинах, двери которых

... хлопали, как заслонки труб, выбрасывающих выхлопные газы. Длинные вереницы людей вталкивались и выталкивались из книжных лавок, перебрасываясь короткими взволнованными словами. Приказчики лавок избегали по лесенкам... вверх и вниз: перед их испуганными, по-рачьё выпученными глазами были тихо шуршащие, пустые, как небо в безоблачную погоду, тщательно переплетенные в кожу, сафьян и картон книжные листы (т. 3, с. 150).

Передаваемая в этом фрагменте атмосфера непредвиденной (невероятной) ситуации подчеркнута антонимической игрой окказиональных глаголов *вталкиваться* и *выталкиваться* (о людях), коррелирующих с метафорой «выброса производственных отходов», а также сравнительным оборотом, выражающим крайнюю степень удивления, — *по-рачы выпученные глаза приказчиков* при виде чистых книжных страниц, с которых исчез текст.

На этом фоне проявлен иронический пафос по поводу литературной критики, формальной и бессмысленной. Фраза о литературном критике господине Д., «которому нужно было закончить к одиннадцати дня статью о...», красноречива своей незаконченностью: «Он еще не знал с полной точностью, что нужно было написать в заглавной строке после начинающего ее “О” . Окончание его очерка даже снилось ему этой ночью» (т. 3, с. 151). Не обнаружив (в связи с описанными выше событиями) начатой рукописи, критик прибегает к единственно доступной ему форме — поиску пришедшего на его имя официального «извещения от журнала, которому сегодня же было необходимо доставить законченную статью». Однако и эта бумажка, лежавшая под тяжелым пресс-папье, оказалась пуста. «И только посредине ее дергалась одна, полураздавленная тяжестью прессы, издыхающая буква дзет. Критик брезгливо сощелкнул ее ногтем указательного пальца и задумался» (т. 3, с. 151). «Не будем мешать ему в этом», — резюмирует автор. *Задуматься* для этого, с позволения сказать, критика чужих произведений — такой же нонсенс, как написать что-то стоящее, настоящее, нешаблонное. Попытка следовать за пустой формой «убивает» живую мысль (ср. символически обыгрываемую деталь: отброшенная, «полураздавленная тяжестью прессы, издыхающая» буква «дзет», не воплотившаяся в слово, — это осколок, начальная буква имени критика Д.).

В противовес приведенной почти карикатурной зарисовке следующий эскизно (в несколько строк) обрисованный персонаж («молодой человек», в котором «самое замечательным было то, что он молодой человек»), представляет совсем иную ипостась отношения к написанному слову. Намеренное тавтологическое усиление характеристики — молодой молодой человек подкрепляется семантической игрой по принципу ассоциативного наложения⁹: «В его молодом сердце была

молодая любовь» (т. 3, с. 151). Этот акцент на слове *молодой* не случаен: в нем заключен смысл новизны чувств, остроты их переживания и само-го сильного их проявления — любви. Этот молодой человек

...написал письмо — вы догадываетесь кому — бросил его в железный рот почтового ящика, и, случайно очутившись перед одним из вокзалов большого города, в котором жил, слышав пение паровозных свистков, взял билет до ближайшего подгородного леса — и до глубокого вечера бродил среди нагих деревьев, думая только о двух словах: «да» и «нет». Которое из них вернется к нему в конверте ответного письма? ...В эту-то ночь и совершился великий Исход букв (т. 3, с. 151–152).

Полученный им наутро конверт был абсолютно чист:

...на нем не было ни одной буквы. Но от него исходил легкий запах резеды, ее любимых духов. Дрожащими руками молодой человек вскрыл конверт и, почти в то же мгновение, в испуге уронил его на пол. Из конверта черными насекомыми выпрыгивали чернильные буквы... Он видел, видел своими собственными глазами — как маленькое слово «люблю», выпрыгнув из конверта, бросилось враспыленную и растаяло в воздухе. Молодой человек в течение одной минуты успел превратиться в человека не столь молодого (т. 3, с. 152).

Языковая игра в этой зарисовке принимает характер реализованной метафоры «любовь ушла, растаяла», но в том-то и дело, что ушла не сама любовь — на глазах влюбленного молодого человека рассыпалось и исчезло лишь слово «люблю», собственно ожидаемое им ответное «да». Диктат слова над чувством и есть истинная трагедия. Любовное послание, проглоченное *железным ртом почтового ящика*, и ответное письмо в виде чистого листа с исчезнувшими (распавшимися на буквы, сбежавшими) словами — звенья одной трагической цепи отношений через «бумажное посредство». Нет слова «люблю» — и нет признания в любви, а простые «да» или «нет» могут определять исход люб-

ви, судьбы и даже чьей-то жизни (хотя последняя всегда сложнее, чем то, что написано на бумаге).

Но поистине всесильную власть писаное слово получает в сфере канцелярских отношений, не признающих никакого другого закона, кроме скрепленного печатью постановления. Об этом следующая, эскизно намеченная сюжетом, версия последствий бумажного бунта. Экспериментальный ресурс языковой игры востребован в этом отрывке в полной мере как средство обнажения абсурда формы без содержания:

От дипломатических пактов и договоров, писанных на упругой веленовой бумаге, остались только унылые восковые или сургучные диски печатей, скрепляющих — увы — внезапно вторгшуюся пустоту (т. 3, с. 153).

Метафорически представлен процесс «обрушения» мнимой смысловой значимости документально закрепленных общественных предписаний:

На фабриках мнений, на биржах идей разрасталась паника: почерковые буквы, послушные тексты, груженные — якобы — смыслами, рухнули в небытие, оставляя пустые линейки, холодный снежный фирн альпийских полей, на которых не возрасти самой никлой травинке (т. 3, с. 153).

Вновь педалируется тема, заданная названием «Бумага теряет терпение», но теперь уже в форме категоричной констатации: «Бумага восстала, перечеркнула свое терпение» (т. 3, с. 153). К разработке этой темы С. Д. Кржижановский подключает и имитационный принцип языковой игры: воображаемое обсуждение сложившейся ситуации в стиле военных стратегий и тактик подавления бунта (с использованием «милитарных» метафор): «Надо ее [бумагу] взять, вогнать в стальные зажимы машин, расстрелять ударами свинцовых букв» (т. 3, с. 153). Поддерживает игровую стилизацию изобличения инакомыслящих демагогический вектор «навешивания ярлыков», транслирующий идеологические максимы советского времени: «Буквы бежали, предали ве-

ликое дело культуры» (т. 3, с. 153). И как обычно, довершает этот абсурд решение чиновников от культуры использовать вместо бежавших букв «оставшиеся — и то в немногих типографиях — несколько сотен знаков препинания. Главным образом многоточия, вопросительные и восклицательные знаки. Магистрат столицы, решивший биться до конца, оттиснул на летучих листах сотню восклицательных знаков, под которыми были построены в две шеренги цепи многоточий» (т. 3, с. 153). Блестяще смоделированный С. Д. Кржижановским эффект ассоциативного наложения достигается актуализацией лингвистической символики знаков препинания в сочетании с ситуативной «военно-строевой» символикой выражений *построиться в шеренги, биться до конца*. Декларативные лозунги и призывы, лишенные реального содержания, — неотъемлемый атрибут советской риторики (ср. в связи с этим тот факт, что С. Д. Кржижановский был глубоко разочарован современной ему действительностью и не принимал «устава» обезличенности и коллективной эйфории). Восклицательные и вопросительные знаки, а также многоточия — отражение тупиковой ситуации, когда за текстом не стоит реальность или стоит только неопределенность*. Так и в описываемой ситуации: вывешенные листовки с «сотней восклицательных знаков» не приводят к желаемому успокоению общества: «Скорее наоборот: обыватели, скользнув глазом *по лесу восклицаний, неизвестно о чем восклицающих*, прятали угрюмые лица в поднятые воротники пальто под *морозящим многоточием дождя и, вопросительно выгнув спины*, быстро проходили дальше» (т. 3, с. 153). Мотивационная игра (*восклицающие восклицания*) и перекликающиеся с прямым смыслом названий знаков препинания метафоры (*многоточие дождя, выгнутые, как вопросительные знаки, спины прохожих*) передают авторскую иронию и скепсис в отношении обывательской психологии безразличия, не принимающей во внимание ничего, что не входит в круг повседневных насущных потребностей. Это, как иронически замечет автор, ссылаясь на

* Заметим, что символика знаков препинания является для С. Д. Кржижановского философски нагруженной: ср., например, новеллу «Старик и море», где занятием главного героя является изготовление вопросительных знаков, которые, к сожалению, не дают ответа, а умеют только спрашивать.

слова *ипохондрика Гамлета*, люди, которые меряют жизнь «сном и обedom» (т. 3, с. 153).

Совсем другой человеческий типаж показан С. Д. Кржижановским в образе начинающего, очень юного поэта, который жил лишь *своими собственными целующимися рифмами* и испытал *искреннюю радость* от того, что купленный им газетный лист *абсолютно пуст* («Ему как раз нужно было набросать начало новой поэмы — и услужливая белизна газетного листа была очень кстати» (т. 3, с. 155)). Но пустыми оказались и страницы в пачке его собственных книг, только что выпущенных и забранных им из издательства. Этот казус, произошедший с поэтом в день *восстания букв*, мог закончиться плачевно. «На следующий день, в хронике самоубийств появилась бы, наряду с другими, краткая заметка о... Но на следующее утро никаких газет не было. Следовательно, не было и заметки» (т. 3, с. 155). Остроумие предложенной писателем развязки обнажает характерный для игрового идиостиля С. Д. Кржижановского прием котроверзы (расхождения в суждении, мнении): выбранная точка отсчета (новое измерение) события меняет его отрицательную оценку на положительную (и наоборот). Парадоксальный сдвиг основан на постулате «нет слова — нет объекта, нет сообщения о самоубийстве — нет и самого самоубийства».

Можно ли воспринимать мир таким, каков он есть, освободившись от словесной (книжной) зависимости в мыслях о нем? Думается, именно об этом эскиз про одного старого чудака, экс-философа, *запутавшегося в счете своих годов*.

Когда-то он читал курс истории философии в одном из колледжей страны, но сейчас философски доживал жизнь на кущую пенсию и думал или о прошлом, или о будущем. Настоящее его не интересовало (т. 3, с. 155).

Посыл о высоком социальном статусе персонажа, заслуживающего уважения и признания в обществе (*преподавал философию*), не оправдывается (*философски доживал жизнь на кущую пенсию*), переводя высказывание в ироническое русло. Согласно принципу ассоциативной провокации, каламбурно обыгрываются научный и профанный смыс-

лы сближаемых (однокоренных) слов *философия* и *философски*. Старик-«экс-философ» живет прошлым и будущим, и сам факт бумажного бунта воспринимает как закономерную кару (наказание) для тех, кто оскверняет своим отношением к книге запечатленные в ней высокие духовные ценности (культурные, философские):

«Так им и надо, — думал он, — давно уже ее нужно выстирать — и начисто — снежно-белую Эриду Гёте и Гегеля — от прилипших к ней мушиных точек». Он хотел было записать эту мысль, но вспомнил, что это сейчас невозможно — и длинный рот старого чудака стал еще длиннее от улыбки, обнажившей пустые блеклые десны (т. 3, с. 156).

Быть может, за этой улыбкой философа — понимание ценности мысли, не отягощенной ложью, фальшью, словесной упаковкой, искажающей ее суть.

Следующий эскиз — исчезновение не только букв, но и цифр («пустые деньги») — доводит воображаемую ситуацию до абсурда:

У держателей векселей, у собственников, чьи бумажники и сейфы хранили пачки банкнотов, оказались на руках документы, лишённые подписей, до их росчерков включительно, и пустые, упругие, шелестящие под нажимом пальцев прямоугольники, которые раньше назывались бумажными денежными знаками. Они оставались и сейчас бумажными, но не... денежными (т. 3, с. 156).

За характерными для С. Д. Кржижановского гротеском, иронией, доходящей до сарказма, стоит абсолютное неприятие мира официальной лжи, заложенной в обмане на самом высшем («государственном») уровне фетишизации ложных ценностей.

Чего стоит хотя бы пассаж об «...одном из либеральных ораторах, который в эти трудные дни в представительном органе страны говорил, что любой гражданин при первом же прикосновении к кредитной бумажке легко узнает — *“пальцами и душой”* (выделено нами. — *Авт.*) — ее цену, как при первом прикосновении к своей жене легко узнает, что это именно его жена, а не чья-нибудь другая» (т. 3, с. 156). И подчиня-

ясь подобным призывам верить тому, чего нет, к «расходным кассам» выстраиваются понурые цепи очередей (явно символическая примета жизни *homo soveticus*).

Бумажный бунт вскрывает эфемерность «буквальной» веры всему, что написано, и являет собой кажимость, а не сущность.

Но есть и другая сторона медали — нет слова и нет объекта. Нет бумажной лжи, но нет и бумажной правды.

Финальный фрагмент рассказа в известной степени предсказуем, и в каком-то смысле задан дидактической подоплекой самого названия. Он (этот последний эскиз) о простом служащем при типографии, «мальчике», который уснул в опустевшем помещении на кипе бумажных стопок, «притиснувшись к бумаге правым ухом».

Ему снилось: белая бумага пучится и шевелится, стараясь ослабить тугой зажим шпагатного пояса; она на что-то жалуется, на свое бумажное горе, но тут же нервно шелестит, что вот пустота ее теперь не так пуста, как та, прежняя, покрытая шеренгами букв. <...> ему снилось: бумага тихо вздыхает, она ласково просит сказать людям, что... (т. 3, с. 157).

И вот наутро отец мальчика, маляр, пишет по разложенному на столе листу «под диктант сына»:

Я, бумага всего мира, бумага завещаний, трактатов, газет, малых писем от человека к человеку — я зову вас, братья буквы, вернуться ко мне, но не ранее, чем вы поклянетесь до последней капли типографской краски*, вместе со мной служить правде — и только правде — и не позволять человеку не быть человеком и не любить в другом самого себя (т. 3, с. 158).

* Отметим этот единственный в данном фрагменте, легко считываемый прием обыгрывания фраземы *до последней капли крови* как слишком очевидный на фоне введенных выше метафор: сама мысль передается излишне прямолинейно, что совсем не свойственно С. Д. Кржижановскому (*Авт.*).

И свершается «чудо», буквы, которым «никак ведь не быть без придумавшего их человека», возвращаются в «наш такой плохой и хороший мир» (т. 3, с. 158). Это пишет как будто уже совсем не писатель-креатор, а писатель-резонер. Последний яркий штрих в заключении рассказа — намек на выдуманность всей истории по причине отсутствия «документов и свидетельских показаний о тех четырех днях, когда бумага жила в разлуке с алфавитом»... и «болела абсолютной пустотой» (т. 3, с. 158), не спасает от ощущения дидактичности, некой назидательности и искусственности финала.

Абсолютно очевидно то, что рассказ «Бумага теряет терпение» — продолжение сквозной для С. Д. Кржижановского темы взаимоотношения буквы и смысла, и здесь звучит трагически воплотившийся в судьбе поэта страх потери «алфавита» как некоего кода материализации мысли. Но, в отличие от ранних его новелл, где данная тема развивается фантазмагорически, где он ведет читателя через сложные лабиринты изощренной языковой игры, где каждый игровой ход знаменует развитие мысли (ср. «Клуб убийц букв», «Чути-чути»), этот его поздний эскиз (1939 г.) обнаруживает распадение текстовой целостности, сюжетную дискретность, которая не получает логического завершения.

Нельзя не отметить, что и в этом рассказе С. Д. Кржижановский использует довольно большой арсенал уже отработанных приемов языковой игры (буквализация переносных смыслов, окказиональные метафоры, прием оксюморона, гротеска, углубленной этимологической рефлексии и т. п.), но все это носит характер некой «вторичности» и автоматизма авторского почерка. Да и в счастливый финал этой выдуманной истории вряд ли сам писатель верит. Обстоятельства его жизни: непризнанность, непубликуемость, тоталитарная государственная фальшь, которая ему глубоко чужда, как и вообще всякий диктат над личностью, — все это убивает остроту его таланта. Усталость души переходит в «усталость» пера.

И само название рассказа «Бумага теряет терпение» глубоко символично. Языковая игра — ключевой принцип идиостиля С. Д. Кржижановского и яркий показатель оригинальности и отточенности авторского замысла — в то же время выступает как индикатор кризисных

явлений в его позднем творчестве, соседствуя (как в данном рассказе) с прямолинейностью и назидательностью.

Рассказ С. Д. Кржижановского «В очереди» впервые опубликован в третьем томе собрания сочинений писателя. В. Перельмутер, комментатор издания, пишет о нем: «Судя по дате — одно из последних новеллистических сочинений Кржижановского; не столько “фельетон”, сколько рассказ о том, как *не пишется*. И рассказ, несомненно, “автобиографичный”. В нем — своего рода “эхо” конца 1920-х — начала 1930-х гг., т. е. поры наибольшей творческой активности Кржижановского, когда иронически описанная ситуация была для него практически постоянно. Даже если судить по письмам, обилие замыслов поражает, и мысль о том, чтобы выстроить их “в очередь” (уже ставшую не только приметой, но и символом “нового быта”), если и посещала его, то не находила приюта: как правило, писатель работал одновременно (либо с едва уловимыми паузами) над несколькими, подчас разножанровыми сочинениями, легко переключаясь и не испытывая тех медленных и мучительных раздумий, в которые здесь вклинивается оживленный диалог “ненаписанного” (кое-что из него явственно перекликается с прежде “написанным”)» (т. 3, с. 640).

Продолжая разговор о творческом кризисе, отметим, что в данном случае точкой отсчета для осмысления этого феномена должно стать раннее творчество самого писателя. При этом, конечно, ниже определенного уровня «художественности» талантливый писатель не может опуститься ни при каких условиях, даже испытывая творческий кризис.

Рассказ «В очереди» должен был войти в сборник рассказов, составленный из произведений 1920–1930-х гг. Как и другим замыслам, этой книге не суждено было состояться. Многолетнее отсутствие контакта с читателем — один из факторов нарастающей депрессии писателя и его неудовлетворенности жизнью.

Следует, безусловно, согласиться с мнением В. Перельмутера о том, что по своему содержанию «В очереди» трудно признать фельетоном. Эта жанровая дефиниция вряд ли прикладывалась бы исследователями к данному тексту, если бы не творческая воля самого автора. Думается, что сделано это неспроста. С. Д. Кржижановский в данном случае, ви-

димо, следовал примеру таких великих предшественников, как Н. В. Гоголь, который назвал «Мертвые души» поэмой, или А. П. Чехов, для которого «Чайка» была «комедией». Фельетон С. Д. Кржижановского лишен обращенности к современной социально-политической проблематике, в нем нет лобовой критики. По сути, это все тот же излюбленный писателем образец интеллектуальной прозы. Жанровое определение «фельетон» в данном случае обретает характер самообъективации, направленности интенции автора не вовне, а на себя самого. В слове «фельетон» имплицитно содержится писательская самоирония по поводу его незадачливой судьбы, которая всегда поворачивалась к нему спиной. Непосредственно в сюжете произведения эта горькая самоирония звучит «под сурдинку». Показательно, что слово «фельетон» материализуется и становится одним из специфических героев рассказа «В очереди». На вопрос «художественной истории российской интеллигенции» (тоже героини, «сделанной» из понятия) следует ответ: «Мы фельетоны, смех для всех» (т. 3, с. 314). Вот этого «смеха для всех» как раз и нет в рассказе.

Главный герой «В очереди» — писатель, образ которого формирует рамочную конструкцию произведения: его начало и финал. В рассказе «Квадратурии» герой раздвигает пространство, в рассказе «В очереди» автор раздвигает мгновение:

Писатель развязал шнурки тесных ботинок, надел на ноги просторные мягкие туфли и подошел к столу. Здесь его давно уже ждала чернильница. Он откинул ей крышку, придвинул стопку бумажных листов и обмакнул в черный чернильный раздумчивый омут кончик пера (т. 3, с. 313).

Такова завязка рассказа. Финалом становится фраза одной из тем (специфической героини рассказа): «Тсс. Замолчите. Он обмакнул перо. Соблюдайте очередь. Сейчас он начнет писать» (т. 3, с. 323). Заголовочное слово «очередь» эхом откликается в конце рассказа. Таким образом, время в нем — раздвинутое, длающееся мгновение. Ретардация времени, изменение его привычного масштаба позволяет смоделировать фантастическую реальность. Для писателя сюжеты, темы, замыслы

не есть нечто абстрактное, условное и неживое, а вполне субъектное, безусловное и одушевленное, что находится в плену его сознания и что жаждет своего освобождения и воплощения. Замыслы и сюжеты жаждут чернил так же, как люди, испытывающие жажду, мечтают о воде. Как только писатель обмакнул кончик своего пера «в чернильный раздумчивый омут», так тут же к нему, говоря словами Пушкина, «идет незримый рой гостей»:

И в то же мгновенье от правого угла доски стола к чернильнице выстроилась незримая очередь. Это была очередь тем, давно ожидающихся, чтобы глотнуть хотя бы каплю чернил. Человек был погружен в мысль: с чего бы начать? Поэтому он не слышал и не видел суетолюки и споров среди своих замыслов (т. 3, с. 313).

Кржижановский-парадоксалист мечтал написать исследовательскую работу, которая должна была называться «История ненаписанной литературы», и даже в 1936 г. составил план-проспект ее (т. 5, с. 271–276). Очевидно, что рассказ «В очереди» прямо соотносится с замыслом этой работы, только реализован он с помощью художественного, а не научного дискурса.

Содержание рассказа представляет собой разговор множества разных сюжетов, тем и замыслов, жанров. В работе «Философия и стилистика» С. Д. Кржижановский хочет представить «мышление как разговор двух разговоров» (т. 5, с. 282). Здесь и типичная игра, связанная с переключением субъектно-объектных ролей одного слова (*разговор* как процесс и как персонаж), и соположение разнородного, но внутренне близкого. В рассказе «В очереди» темы и сюжеты тоже персонализируются, все они наделяются своим норовом, возрастом, речевой манерой и т. д. Прием «оживотворения» абстрактного был издавна в арсенале художественных средств С. Д. Кржижановского, однако в тексте 1940 г. он выглядит не столь оригинально и не так изобретательно, как это было в рассказах двадцатью годами ранее.

Начинается фантастическая часть произведения с разговора двух сюжетов, молодого и старого. Тот, что молодой, вполне подходит под

определение фельетона. Но перед читателем он предстает не как жанр, а как персона со своим голосом:

— Послушайте, вы, гражданин сюжет, не толкайтесь, я уже десять лет жду, а вы...

— За десятилетнюю давность подлежите исключению. Я, вот, только что возник, у меня десять секунд жизни, но я злободневен, зол, меня ждут типографская краска и ротационная машина — и я не позволю себе наступить ни на единую букву. Отсейтесь.

— Ну, нет. У вас, молодой сюжетец, на губах чернила еще не обсохли, а вы нагло лезете вперед. А меня наш хозяин пять раз набрасывал. Я набросочная тема и шутить с собой не позволю. А ты куда лезешь? В очередь! Концовкой в завязку (т. 3, с. 313–314).

В свойственной ему иронической манере С. Д. Кржижановский изображает знаковые реалии советской эпохи. Здесь и типовые бытовые интонации людей, стоящих в очереди, и укрепившееся в быту официальное обращение к незнакомому человеку как к *гражданину*, и возможность исключения из очереди по любому поводу (как за давность, так и за кратковременность нахождения в ней). Молодость не уважает старости. При этом старый сюжет критикует сюжет молодой, у которого *на губах чернила не обсохли*. Очевидно, что языковая игра в данном отрывке легко считываема. Выражение «молоко на губах не обсохло» является стереотипной уничижительной характеристикой молодости в устах представителя старшего поколения.

Далее в тексте рассказа реализуется выражение «в очередь» как цепочка споров, иногда склок между различными темами и сюжетами. Подобного рода цепочная композиция не нова для С. Д. Кржижановского, но в таких ранних рассказах, как, например, «*Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку*», она «микшировалась» оригинальностью событий, неуемной фантазией автора, непрерывно переключающего читателя с одного эпизода на другой. Перечислительная интонация на уровне сюжета в анализируемом рассказе проще, назойливее. Непропорциональными и отчасти чужеродными вставками выглядят два больших эпизода: пер-

вый посвящен разговору писателя с явившейся ему во сне Совестью, а второй — описанию истории Шахразады и ее сестры Дуньязады.

Последовательно вступают в диалог следующие жанры, точнее «*граждане замыслы*»: старый сюжет, «*молодой сюжетец*», «*брюхан*» — толстый роман, фельетоны, «*художественная история*», «*статья — обзор литературы истекшего года*», «*щуплый рассказ*», «*лирическая миниатюра*», скетч, «*дискуссионная статья*», пьеса, сказка «*Тысяча вторая ночь Шахразады*». Разговор сюжетов неожиданно обрывается звонком телефона, и писатель уходит из дома, оставляя свои замыслы до следующего раза: «Темы молча расходились» (т. 3, с. 324).

После беседы двух сюжетов диалог подхватывают роман и критическая статья. Внезапно появляется «*щуплый рассказ*», у которого есть не название, а «имя» — «*Последняя встреча*». Олицетворенный персонаж повествует о том, как писатель прощается со своей Совестью. Эта непривычная героиня не абстрактна, а предметна и даже, скорее, телесна: «...в женственном очертании ее лица, в горькой складке у рта что-то бесконечно милое, близкое, но за далью и далью. “Как же так, — говорит человек, — жить без тебя — это как без себя. Останься...” Но Совесть листает страницы его последней рукописи», а писатель просит ее: «Не надо, прошу тебя, не надо». Очевидно, обращенная к Совести просьба — имплицитное выражение того, что писателю стыдно за написанное им*.

Совесть вспоминает совместную работу с писателем «над повестью о человеке, большом чуде, который огорчил самую правду, обвинив ее во лжи». Но это произведение постигает та же участь, что и произведения самого биографического автора: оно оказывается «под штемпелем: “не печатать”» (т. 3, с. 317). Этот фрагмент, вполне вероятно, имеет автобиографическую подоплеку. Правда, которая была для С. Д. Кржижановского очевидна, всегда вступала в противоречие с предлагаемыми обстоятельствами современной ему социальной действительности.

* Однако следует сказать со всей определенностью, что у С. Д. Кржижановского нет произведений, за которые писателю могло бы быть стыдно. Высший суд над творчеством писателя вершит все-таки время. Недаром за С. Д. Кржижановским в современной критике закрепилось определение «прозванный гений» (Г. Шенгели).

Вообще проблема правды в искусстве является одной из ключевых в позднем творчестве писателя. Звучит она и в проанализированном выше рассказе «Бумага теряет терпение». Думается, что одна из причин постоянного обращения С. Д. Кржижановского к данной проблеме заключается в том, что вера в «примат правды» — один из главных постулатов философии его творчества. Именно это помогало писателю переносить постоянную «невезятину», связанную с непубликуемостью его произведений, удерживаться от участия в конъюнктурных литературных мероприятиях, суливших успех и благополучие. Итог размышлений С. Д. Кржижановского над проблемой правды в искусстве отойдется в созданном им парадоксальном афоризме: «Бог не в стиле, а в правде» (т. 5, с. 408).

Возвратимся к сюжету анализируемого фельетона.

Следом за *«щуплым рассказом»* свою историю излагает *«лирическая-с миниатюра»*, которая представляется тоже как бы по имени-названию — *«Порожняком»*. Вероятно, в прежние годы С. Д. Кржижановский искусно замаскировал бы выводимость пересказываемой миниатюры из философского стихотворения А. С. Пушкина «Телега жизни», оставив читателю лишь сигналы связи с ним, заставив его самого прийти к нужному выводу. В анализируемом рассказе оставлен минимум пространства для домысливания. Объяснен и раскрыт не только собственный замысел, но и достаточно ясный подтекст пушкинского стихотворения:

Начало написано Пушкиным: «Телега жизни». Телега колесит проезжей жизненной дорогой сквозь утро, полдень и сумерки. Вот и знаменитый пушкинский «ночлег». Жизнь обрывается чрезвычайно быстро, на четвертой строфе. И тут вступаю в движение образы: путь окончен, тот, кого везли по колеям и ухабам, уснул навсегда, а телега жизни, порожняком, сквозь тьму, продолжает свой путь. Подчеркиваю: порожняком (т. 3, с. 317–318).

Этот замысел коррелирует с сюжетами произведений эсхатологического характера с мортальной символикой (см., например, «Серый ферт», «Дымчатый бокал»).

Мрачную «*лирическую-с миниатюру*» прогоняет «*завсегда*й клубных сцен, весельчак, смех в одном акте», т. е. скетч. Он пересказывает свой сюжет, который строится на обыгрывании шахматной метафоры: вместо фигур выступают бокалы, фужеры и рюмки разной конфигурации, наполненные белым и красным вином. Проигранная фигура выпивается противником. В описании «*капельно-жидких*» шахмат фантазия автора разыгрывается, как в прежние годы, и даже приближается к ситуации «художественного фола»: «Ощущается надобность в закуске. Но кому за ней идти: каждому грозит цейтнот. Шахматная доска постепенно пустеет. Белые хотят выпить черного короля, но...» (т. 3, с. 318–319). Самокритичность С. Д. Кржижановскому и здесь не изменяет. Один из «граждан замыслов» бросает скетчу: «Вероятно, и вы были придуманы в выходной день таланта нашего хозяина. Посторонитесь» (т. 3, с. 319). И на авансцену выходит «дискуссионная статья». Используя прием псевдообъективной мотивировки, писатель иронически декларирует, что она, «как всякая солидная дискуссионная статья, ни о чем». Далее это иллюстрируется с помощью равно допустимых утверждений: *Лев Толстой — гений и Лев Толстой не гений*.

В этом фрагменте, как во всем предыдущем тексте, языковая игра легко считывается, не требуя особых интеллектуальных усилий. «Кое-как скетчую, за медные копейки...», — говорит о себе скетч. Или чуть более изощренная сентенция «высокоученой статьи», которая, не слушая скетча, резюмирует: «Итак, литература есть нечто, состоящее из литер, итер, по-латыни “путь”, и т. д.» (т. 3, ч. 320). Показательно в этой фразе идущее от автора «и т. д.», свидетельствующее либо о том, что текст не до конца им обдуман, либо о преднамеренной недосказанности.

С. Д. Кржижановский, как и А. П. Чехов, вел записные книжки, куда заносил наброски тем, сюжетов, яркие образы, отточенные фразы, микродиалоги. Вероятно, исходным материалом для следующего фрагмента рассказа была запись «Розенкранц учится играть на флейте». Писатель как бы продолжает чужие сюжетные линии, фантазирует на тему о том, что могло бы быть дальше с тем или иным чужим литературным героем, или как могли бы развиваться те или иные события. Пьеса с «афишным именем» «Розенкранц учится играть на флейте», поощряемая репликой одного из собеседников-замыслов, рассказывает свою

историю: «Я из Гамлетовой щели, меж двух сцен четвертого акта пробую протиснуться в бытие» (т. 3, с. 320). Образ щели является одним из лейтмотивов всего творчества писателя. Щель и ее смысловые дериваты связаны с созданием пороговой, лиминальной ситуации, с осознанием того, что можно сохранить себя, только забившись в щель. *Щель* как узкое пространство между двумя реальностями, предметами, феноменами у С. Д. Кржижановского — явление философского порядка (см. новеллу 1922 г. «Собираатель щелей»). Самые важные в смысловом отношении фразы С. Д. Кржижановский варьирует на протяжении длительного времени. «Щель меж двух сцен четвертого акта» есть нечто нематериальное, отсутствующее, которое наполняет смыслом писатель. Это то, что В. Н. Топоров назвал «минус-пространством»¹⁰. В созидании смысла из ничего, в расширении жизненного пространства за счет превращения небытия в бытие («из щели <...> протиснуться в бытие») видит свою миссию писатель.

Следующее звено в цепочке диалогов начинается с обыгрывания известных прецедентных выражений:

— Постойте. Не дают послушать. Вы куда лезете? Вам тысячу раз говорили...

— Ну а я говорю в тысячу второй. Меня зовут «Тысяча вторая ночь Шахзады».

— Это что же, по По или по..? (т. 3, с. 321).

Явно игровая фраза «*Это что же, по По или по..?*», в основе которой лежит омонимическое созвучие предлога и имени известного американского писателя, далее не получает никакого развития. Она оказывается самоценной, еще одним писательским кунштюком, тогда как в рассказе «Поэтому» из сборника «Сказки для вундеркиндов» на основе похожей игровой фразы выстроена глубокая смысловая перспектива. Органика повествования в данном рассказе выдерживается непоследовательно. Изысканная сложность, прикрываемая легкой игрой, осталась в прошлом. Показательно признание писателя, оставленное в его бумагах и относящееся к позднему периоду его творчества: «Я стал элементарен от сложности» (т. 5, с. 423).

История Шахразады, по меркам С. Д. Кржижановского, занимает в рассказе большое место (более полутора страниц), становясь самостоятельной вставной новеллой. С. А. Голубков отметил характерный для писателя «принцип матрешки»¹¹, который используется в рассказе «Собиратель щелей». Если прибегнуть к языку терминов, то можно сказать, что С. Д. Кржижановский мастерски владел искусством создания рамочных конструкций. Сюжет про Шахразаду не только несоизмерим остальным историям сюжетов, он еще и по языку выпадает из явно игрового текста, как и последний сюжет про Гассана.

Обобщая сказанное об избранной в качестве индикатора творческого кризиса языковой игре, в первую очередь отметим, что миромоделирующая функция этой игры в рассказе «В очереди» значительно ослаблена. Языковая игра являет здесь собой уже не форму жизни, а форму стиля. Парадоксальность сюжетостроения и глубокой языковой игры уступает подчас место простому острословию. Композиция рассказа строится по принципу паратаксиса: перечислительная конструкция для писателя уровня Кржижановского слишком проста и незатейлива. Писатель апеллирует и к тому, что он действительно «пять раз набрасывал», т. е. темам философским и проблемам серьезным, которые занимали его длительное время. Однако при имманентном анализе рассказа, вне учета контекста всего творчества писателя, эти игровые детали оказываются просто «темными местами». Таков, например, логический парадокс о том, что «не дважды два четыре, а что четыре, если подумать углубленно, это почти что дважды два» (т. 3, с. 314). Парадокс, развернутый в сюжет, на тему «дважды два может быть и не четыре» содержится в набросках к роману «Тот Третий» (т. 5, с. 234–238). Вне связи этих двух произведений фрагмент фельетона «В очереди» остается неясным. Есть в рассказе и реминисценции из ранних вещей. Так, жанр-персонаж «художественная история российской интеллигенции» имеет имя-заглавие — «Поле, оханьем перейденное» (т. 3, с. 314). Это отсылка к уже бывшему ранее («Чужая тема», «Мухослон»).

И вместе с тем отметим, что и в позднем творчестве писателя сохраняется смысловой потенциал создаваемых им окказиональных игр (термин Т. А. Гридиной¹²). В тематической заявке на книгу «Философия и стилистика» С. Д. Кржижановский сформулировал функцию

игровых неологизмов следующим образом: «*Неологизмы*, возникающие в моменты необходимости расширить словарь до пределов сознания» (т. 5, с. 282). Иначе говоря, для писателя сознание и его когнитивная функция всегда впереди словарного запаса, который отстает от мысли. Потребность означить осмысленное, но еще не названное, требующее художественно-эстетического воплощения «нелобовым способом» — вот пружина игрового неологического дискурса С. Д. Кржижановского. Поэтому ассоциативное наполнение его игрового слова позволяет выявить, в какой мере писатель оставался в конце творчества мыслителем, художником-философом.

Йохан Хейзинга в своей классической работе заметил: «Подлинная культура не может существовать без некоего игрового содержания, ибо культура предполагает определенное самоограничение и самообуздание, определенную способность не воспринимать свои собственные устремления как нечто предельное и наивысшее, но видеть себя отгороженным некоторыми добровольно принятыми границами. Культура все еще хочет, чтобы ее в некотором смысле играли — по взаимному соглашению относительно определенных правил»¹³. В этом высказывании для нас важны две мысли: о «самоограничении и самообуздании» культуры, т. е. в какой-то мере и ее ответственности за состояние мира, и вторая мысль — об игровой природе культуры, конвенциональном характере ее игровой компоненты. Стертая форма творческого кризиса, отраженная в поздних произведениях С. Д. Кржижановского, обусловлена во многом попыткой компромисса художника с самим собой, его внутренним отказом от жесткого «самоограничения и самообуздания». Сюжетная и языковая игра была художественной доминантой всего творчества писателя. Она выполняла миромоделирующую, онтологическую, гносеологическую, фатическую и ряд других функций. В конце его творческого пути они в той или иной мере редуцировались, игра стала все более приобретать самоценный характер, остроумие уступило место острословию. Тщательность «огранки» текста была уже не на прежнем уровне, целостность произведения ослабла, стали видны «швы» между композиционными частями, заметнее выступила «сделанность» произведений.

Причисление всех произведений даже очень талантливого писателя к исключительно образцовым, не подлежащим критическому разбору, имеет свои слабые стороны. «Хрестоматийный глянец», который невольно в таких случаях наводит на писателя исследователь, не возвышает, а принижает творца, превращает живого человека с его противоречиями, проблемами, недостатками в некое подобие гипсового бюста, неживого, неизменного и в конечном счете неинтересного.

Кризис в случае С. Д. Кржижановского — оборотная сторона его творческого взлета, в период которого формируется его уникальный авторский почерк, в том числе «стилистика» игровых импликатур. Глубоко чуждый официозу, писатель проявляет свою творческую индивидуальность в игре словесной, нацеленной на контакт с потенциально равным себе читателем. Но, по сути, в своих философских исканиях истины и адекватного ей слова С. Д. Кржижановский остается непонятым, непризнанным при жизни. Его талант не сходит на нет, но становится все более подверженным безысходности жизненных обстоятельств, лишаящих художника энергии: используемые по инерции коды языковой игры не способны скрыть опустошенность душевную.

Подводя в записных книжках неутешительный итог своей писательской судьбы, С. Д. Кржижановский пишет: «Моя жизнь — сорокалетнее странствование в пустыне. Земля обетованная мне будет предложена с заступов могильщиков» (т. 5, с. 381). Очевидны здесь ветхозаветные аллюзии. Но главное — это осознание писателем собственного одиночества, невостребованности читателем своего времени. Самым острым, беспощадным и принципиальным критиком С. Д. Кржижановского был сам С. Д. Кржижановский. Только мужественный человек мог написать о себе в конце жизни: «Я отвергнут самим собой» (т. 5, с. 373).

¹ Живов В. О Евангелии в советских хрестоматиях, неофитстве и симпатичных 90-х [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravmir.ru/viktor-zhivov-o-literaturnyx-biografiyax-evangelii-v-sovetskix-xrestomatiyax-i-simpatichnyx-90-x-foto-video/>.

² Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество : монография. Екатеринбург, 1996; *Ее же*. «Делать из мухи слона»: ассоциативные проекции игрового слова в художественном тексте // Лингвистика креатива : кол. монография / под общ. ред. проф. Т. А. Гридиной. Екатеринбург, 2012. С. 272–289; *Ее же*. Игровой субъязык С. Д. Кржижа-

новского // Русский язык в многоречном социокультурном пространстве : кол. монография / отв. ред. Б. М. Гаспаров, Н. А. Купина. Екатеринбург, 2014. С. 191–206.

³ Гридина Т. А. Языковая игра в художественном тексте : монография. 3-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 2013.

⁴ Кубасов А. В. Креативные стратегии литературы русского экспрессионизма: случай С. Д. Кржижановского [Электронный ресурс] // Лингвистика креатива-2 : кол. монография. Екатеринбург, 2012. С. 289–334. URL: <http://ontolingva.ru/kreativa2.pdf>.

⁵ Кржижановский С. Д. Тринадцатая категория рассудка : повести и рассказы. М., 2006. С. 1.

⁶ По свидетельству В. Перельмута, он «с 1940 года ни рассказов, ни повестей не писал». См.: Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в 6 т. / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмута. М. ; СПб., 2001–2013. С. 16.

⁷ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в 6 т. / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмута. М. ; СПб. Т. 3. С. 618 [Электронный ресурс]. Далее в тексте при ссылаках на это издание в круглых скобках указываются номер тома и страница.

⁸ См.: Гридина Т. А. «Делать из мухи слона»...; *Ее же*. Языковая игра в художественном тексте.

⁹ Гридина Т. А. Языковая игра...

¹⁰ Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

¹¹ Голубков С. А. Поэтика новеллы Сигизмунда Кржижановского «Собираатель щелей» [Электронный ресурс]. URL: http://www.zygmuntkrzyzanowski.edu.pl/recent-zje_ru.html#Golubkov.

¹² См.: Гридина Т. А. Языковая игра...

¹³ Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1977. С. 200.

3.5. Понятие творческого кризиса в контексте жизни и творчества Ю. К. Олеша

Понятие кризиса предполагает поворот, изменение, переход от одного состояния к другому, в нем живет идея поиска верного движения, ответа, выхода. У Олеша, начиная с 1930-х гг., складывается репутация «медленно думающего художника», «не спешащего перестроиться», не звучащего «во весь голос»*. Формируется миф об «исписанности».

* И. Бачелис, Б. Ромашев, Р. Пикель, М. Россовский; В. Шкловский также говорит об Олеше как о писателе, «в чем-то неосуществившемся». Мнение о «недоволенности» оказывается очень устойчивым.

Можно говорить о двух воплощениях кризиса: внешнем, связанном с точкой зрения других, и внутреннем, отсылающем к точке зрения самого Олеси. «Другие» — это критики, читатели нового поколения. В работе Корнелия Зелинского «Вопросы построения советской литературы» (1935) в главе, посвященной периодизации, предлагается выделить первый период советской литературы, делящийся от 1917 г. до года «великого перелома», 1929-го: «Он характеризуется тем, что мелкобуржуазные многочисленные слои населения (в том числе и писательская интеллигенция) не были еще окончательно вовлечены в русло пролетарской организованности и дисциплины, не прониклись еще в полной мере задачами, которые ставил себе пролетариат. Идеологическое движение советской литературы непосредственно было связано с так называемой перестройкой писателя. Перестройка — это термин нашей эпохи, выражающий явление исторического масштаба: переход мелкой буржуазии на позиции пролетариата. В литературе этот переход сопровождался острыми противоречиями, борьбой, подчас личными драмами. Эта история сама по себе может явиться захватывающей эпопеей. И Вс. Вишневский был прав, когда говорил, что партия проявила величайшую терпимость, величайшее спокойствие и внимание к людям искусства. Они сделали все, чтобы облегчить этот трудный переход в новый мир людям, которые шли через искусство, которые создавали искусство»¹. Речь идет о требовании времени, которому обязан был подчиниться художник, если желал стать частью новой культуры.

Переломным назван 1929 г., но в контексте творчества Олеси заслуживает особого внимания 1932 г. (1929–1933 гг. — «эпоха штурма пятилетки»), когда появляются не только новые художественные тексты, но и публикуются «ответы», «выступления», в которых писатель обращается к критикам, читателям, начинающим писателям. Он согласен поддерживать с ними диалог, но форма и содержание бесед свидетельствуют об откровенном непонимании друг друга. Олеша предпочитает монолог, подобный отдельному произведению, в котором живут метафоры и сравнения, любимые синтаксические обороты и образы. Олеша-писатель не может и не желает уступить место Олеше-агитатору. Кто-то серьезно обвиняет классика в том, что он подстраивается под политические требования, унижается перед новым классом, заигрывает

с властью. Он именно «заигрывает»! Олеша искренен в желании жить и писать. Не отвечать на замечания «публики» было бы бóльшим вызовом, чем создавать ответы, свидетельствующие о том, что он прекрасно слышит все, в чем его укоряют. Олеша вежлив, галантен и... красноречив. Он не оправдывается, ведет свою партию, выстраивает оборону по ему ведомым законам. И справляется с этим блестяще. Писатель раздражает, злит, но обвинять его в абсолютном пренебрежении идеями пролетариата становится не так-то просто. Он же говорит, что признает нового хозяина жизни, чтит его, хочет соответствовать и кается в том, что не может добиться этого быстро.

Тут многие говорят: «попутчик». Это звучит как-то неприлично. <...> Я себя считаю пролетарским писателем. Может быть, через 30 лет меня будут читать, как настоящего пролетарского писателя. Возможно, это — гордое заявление. Возможно, я чрезвычайно заносчиво говорю. Но я делаю это вполне сознательно: я все-таки чувствую, что я работаю для пролетариата. <...> Конечно, надо перестроиться. И вот сейчас встает вопрос, в который упираешься, что называется, лбом — это вопрос о перестройке, вопрос о приобретении марксистско-ленинского понимания жизни. Я хочу перестроиться. <...> Процесс перестройки, конечно, медленная вещь, естественная и закономерная, и нечего особенно спешить, потому что мы слишком еще молоды, мы существуем всего 15 лет и у нас еще не может быть гениальных пролетарских художников².

Олеша — постоянный автор журнала «30 дней». В 1932 г., например, в первом номере печатается рассказ «Кое-что из секретных записей попутчика Занда». В духе поощряемого властью социалистического диалога, преследующего воспитательные и просветительские цели, на произведение, спорное с точки зрения идеологической чистоты, давалась ответная реплика критики. Рассказ Олеша поэтому сопровождается статьей М. Бачелиса «Наш ответ попутчику Занду»^{*}:

* Цитата приводится в авторской орфографии.

Перестройка литературной работы обязывает каждую литорганизацию, каждый журнал, каждый литературный орган стать центром, средоточием идейно-воспитательной работы с тем кадром писателей, который объединяет вокруг себя журнал, конкретное руководство писателем в его работе над тем или иным произведением, обсуждение, внимательный и чуткий разбор этих произведений, глубокое проникновение в лабораторию писателя, в круг его идей, колебаний, вопросов и запросов, обнаруживающих тенденции его развития, составляют задачу внутренней работы редакции. Опубликовываемые нами «Секретные записи попутчика Занда» Юрия Олеши, благодаря своей задаче — раскрыть образ писателя-попутчика, дают нам возможность эту внутреннюю работу редакции перенести непосредственно на страницы журнала. Переименованием обыкновенного дневника в таинственно звучащие «секретные записи» Олеша как бы подчеркивает сугубую интимность и скрываемость тех мыслей и чувств своего героя-писателя, которые однако при ближайшем рассмотрении оказываются довольно распространенными в известной части попутнической среды. Мы будем рады, если наш ответ попутчику Занду тов. Олеша не должен будет принять на свой счет и сам подпишется под нашим ответом попутчику Занду³.

Критик анализирует героя рассказа с точки зрения его отношения к попутнической литературе, рекомендуя «тов. Олеше» подписаться под ответом. В пятом номере «30 дней» публикуется ответ самого писателя литкружку Дворецстроя — «Необходимость перестройки мне ясна». Олеша начинает с цитаты из письма:

Узнайте рабочего так, как вы знаете Занда, и мы уверены, что в своем дальнейшем творчестве вы дадите художественные произведения, достойные эпохи побеждающего социализма⁴.

Олеша соглашается мгновенно и в двух абзацах выдерживает политику согласия:

Конечно, всем мозгом и сердцем я стремлюсь к тому, чтобы стать писателем, дающим произведения, достойные нашей эпохи. Я знаю, что для этого надо включиться в творческую работу масс, прочесть много книг, многое продумать, — надо сделать то, что называется усвоением мировоззрения пролетариата. Я прекрасно понимаю, что писатели прошлого, о которых я писал в критикуемом вами отрывке, были сильны потому, что выражали мировоззрение своей эпохи, своего класса⁵.

Писатель соглашается, но затем с воодушевлением переходит к любимой теме — психологии творчества:

Все это я понимаю. Но тут начинается следующее. Человек, который становится писателем или вообще мастером в той или иной области искусства, рождается, по-моему, с определенными задатками. Быть может, я говорю то, что опровергнуто, но, читая биографии мастеров, убеждаешься в том, что с первых лет жизни будущие мастера уже были особенными. Дело в устройстве мозга. Конечно, развитие науки даст возможность всячески улучшать человеческую природу, но это в будущем, я не хочу сказать, что писатель является каким-то избранником. Примеры показывают, что писателем можно сделаться. В нашей стране вопросы искусства стали доступны широким массам, которые прекрасно в них разбираются (хотя бы ваше письмо говорит мне об этом). Но это не значит, что писателем кроме того нельзя не родиться. И вот рождается писатель, живет, видит, наблюдает, думает, умозаключает и, главное, воспринимает жизнь, сущность, среду, в которой живет⁶.

Олеша в этих высказываниях подобен гимнасту-новичку, балансирующему на проволоке, протянутой над ямой, дно которой утыкано кольями. Он так и не приобретет мастерства лукавить и «просто», «достойно» пускать власти пыль в глаза. Большая часть «ответа» на тему перестройки превращается в свободное живое рассуждение, включающее метафоры, сравнения и «личное» содержание, которое, по видимому, читателями не ожидается и вряд ли будет понято:

Мысль работает странно. Ошибаются те, которые думают, что все так просто... Сел, продумал, систематизировал, написал. Мысль возникает странными путями⁷;

Мысль бредет по дороге, на которой может оказаться случайная вещь, которая заставляет мысль свернуть, и как раз там, где нельзя было ожидать ничего ценного, оказывается ценное⁸;

Вычеркнутая тема может подняться и стать поперек мозга. Образуется кладбище тем. Они гниют — эти индивидуалистические мертвецы — и отравляют мозг. Их вынести некуда. Только на бумагу. А знание о них, что они не нужны (не потому, что критика сказала, а потому, что понимаешь сам) — это знание не позволяет вынести их на бумагу. Ведь половина таланта состоит из воспоминаний. А что такое воспоминание? Сюда входит и философия, которую я читал, под влиянием которой воспитывался я, родившийся в мире, основой которого была частная собственность. Отказаться от воспоминаний. Хорошо. Тут можно эффектно сказать, если половина таланта — воспоминания, то, отказываясь от воспоминаний, надо отказаться от половины таланта. Эффектная формула!⁹.

Это ли не стенограмма творческого кризиса, спровоцированного, навязанного действительностью? Критики Олеши чувствуют, что он ускользает от них:

В этом ответе Ю. Олеши соглашается с критикой литкружка. Однако, соглашаясь, он утверждает свои положения, оставаясь по сути дела на старых, много раз раскритикованных субъективно-идеалистических позициях. Утверждение, что биологические и подсознательные моменты играют решающую роль в художественном творчестве, рассуждения о своей немного извивающейся тропинке к будущему и т. д., внушают некоторую тревогу за успешность перестройки Ю. Олеши, талантливого советского писателя-попутчика. Как можно судить по ответу Ю. Олеши, проблема перестройки им пока осознана только внешне. Декларируя о необходимости ее, он в то же время сам на самом деле не перестраивается, продолжает мыслить и чувствовать по-старому¹⁰.

В шестом номере журнала уже публикуется сцена из пьесы «Черный человек» — очередная демонстрация творческой независимости, попытка утвердить «свое» видение, несмотря на то, что в предисловии Олеша «объясняет» замысел, подчеркивая готовность героя стать «писателем восходящего класса». «Откликом» редакции на пьесу будет карикатура, изображающая Олешу в образе неторопливого и нерасторопного строителя: «Лет пять или шесть идет — как бойко! Ю. Олеша перестройка! На драмострой — вполне резон! Он выезжает раз в сезон. И не раскаивается... То пишет, то перестраивается...»¹¹. Интересна статья С. Колесниченко «Пятимиллионное племя» (седьмой номер), посвященная VII Всесоюзной конференции комсомола. Этот материал может рассматриваться как ответ на все тексты Олеша сразу, несмотря на то, что автор материала менее всего думал о писателе:

Задача воспитания нового человека, задача преодоления пережитков капитализма в сознании людей нашла свое выражение на VII конференции в одном очень сжатом лозунге: — *культурно жить, производительно работать! Производительно работать* — это значит быть ударником, овладевать техникой, создавать производительность труда более высокую, чем создал капитализм, ибо без высокой производительности труда нет социализма. *Культурно жить* — это значит быть хорошо грамотным, это значит уметь правильно, по-большевистски, использовать материально-культурные ценности, созданные советской властью, это значит бороться за ширпотреб, за улучшение рабочего снабжения, за развитие советской торговли, за чистое общежитие, за новый быт, за то, чтобы дать молодежи хорошую книгу, хорошую пьесу, хорошую кинофильму, хорошую музыку, ибо «мы создаем жизнь более красочную, более насыщенную, более интересную для человека» (А. Косарев)¹².

Быть ударником от литературы Олеша не мог. Перестройка, переплавка, переделка, а в действительности культурная перекодировка, ведущая за собой появление нового типа личности. Хотел ли Олеша «перестраиваться»? Хотел ли писать так, как ожидали власть и ангажированные ею критики? Нет. И он не сдался и не погиб, как полагал

один из критиков, принадлежавших к оппозиции¹³. Творческий кризис, поддерживаемый реальностью, может превратиться в привычку скрываться от слишком короткого глаза власти.

И все-таки кризис как объективное внутреннее явление для Олеши существует. Начало XX в. ознаменовано поисками не только новых слов для обозначения старых понятий, но и стремлением создать новую картину мира, новую систему: ценностную, объектную.

Одной из важных тем рубежа веков является жанр. Утверждение новой жанровой программы, которая совсем не означала систему, становится заботой многих художников. Олеша тоже стремится к жанровой определенности (он говорит о драме, рассказе, романе), но постепенно начинает думать о новом жанре, который кажется известным в литературе, но в силу особенностей недостаточно описанным, понимаемым. Он, ориентируясь прежде всего на европейскую традицию, стремится осуществить перекодировку своего творчества. И работает не только как писатель, но и как теоретик.

Олеша многократно заявляет о том, что ищет, постоянно ищет. Он пишет о поиске, о движении в сторону своего жанра. Не обретение, а поиск — это у многих вызывает сомнение в подлинности и нужности выбранного направления. Так возникает столь хорошо знакомая Олеше ситуация оправдывания. Кажется, писателю неудобно оттого, что нет определенности в его жанровом сознании. В нем какая-то жанровая неполноценность, нецелостность, несовершенство.

Олеша всегда сомневается в собственной готовности завершить произведение, т. е. «отпустить» его от себя для жизни в мире читателей, критиков, других авторов. Во многом это объясняется поиском не только достойного воплощения, но и содержания, которое принадлежало бы не только ему, но и его времени. В 1935 г. в разговоре с читателями Олеша, отвечая на вопрос о романе «Зависть», признается, что изменил бы в нем все от начала до конца: «...вещь хорошая, но я думаю, что писать все-таки надо иначе»¹⁴. Замечание, впрочем, касается особенности авторского видения: есть разница между начинающим писателем и писателем «старым». Олеша всегда стремится к совершенству и не двигается дальше, если текст не кажется ему хорошим. Эти

муки сопоставимы с флоберовскими*, но к ним добавляются свои, олешинские: диктат жанра и образа иногда парализует, поэтому часто завершить произведение оказывается невозможным, а статус черновика не столь почетен по сравнению с законченной книгой. Теперь Олеша и более внимателен к критике, что выражается в появлении некоторых текстов, эстетически не похожих на все, что он пишет для себя. Они — демонстративно подстраивающиеся под режим, соответствующие ожиданиям власти. Наполнение журналов 30-х гг. в целом вызывает чувство формально-содержательного тупика. Для тех, кто устанавливает правила писательской игры, процесс литературы только кажется становящимся. Герои, идеи, формы заданы, определены и неизменны. Это подлинный кризис, в котором Олеша оказывается, пытаясь «соответствовать». Интересно сопоставить три высказывания на тему творчества, напечатанные в «Литературной газете» от 29 сентября 1932 г. Это год пятнадцатой годовщины Октября. Первая полоса открывается небольшой, но полной энтузиазма статьей «Советская драматургия на подъеме». Автор говорит о том, что именно сейчас стал ощутим поворот советской драматургии в сторону советской тематики. «Советизация репертуара — результатов грандиозных успехов социалистического строительства»¹⁵; «Основная масса художественной интеллигенции окончательно и бесповоротно перешла на сторону пролетариата и принимает активное участие в борьбе за социализм»¹⁶. Автор не игнорирует и вопросы эстетики: «Драматургические произведения становятся глубже, художественнее, оригинальнее»¹⁷. Приводятся названия новых замечательных пьес: «Поэма о топоре», «Разбег», «Хлеб», «Страх», «Улица радости». Завершает статью призыв: «Необходимо мобилизовать всю авторскую массу на создание подлинных Магнитостроев драматургии»¹⁸. Если советское искусство выходит на новую дорогу и стремится к совершенству, то западная литература находится не только в состоянии кризиса, но и откровенного упадка, о чем свидетельствуют заголовки на первой полосе: «Кризис театра и литературы в Америке», «Фашистская цензура в Германии». Это политическая демонстрация того, что «там», в «чужом» мире все плохо, антисо-

* Если Флобер завершает задуманную книгу, то Олеша предпочитает писать новое, упоая на то, что старый текст зазвучит.

циалистично, а «здесь», в «своем» пространстве, организованном по законам социализма, все благополучно, хотя путь завоевания новыми идеями умов советских граждан еще не завершен. Голос Олеши скромно звучит в разделе «Драматурги за работой». Слово дается трем авторам: Всеволоду Вишневскому, Эдуарду Багрицкому и Юрию Олеше. Монологи двух первых писателей сопровождаются их фотографиями, Юрий Олеша немногословен и «лишен портрета». Всеволод Вишневский энергичен и оптимистичен: «Работаю над всем — напористо, жадно, много»¹⁹. Эдуард Багрицкий знакомит читателей с интересной и новой для него работой — оперным либретто, которое должно вскоре воплотиться. И вот звучит голос Юрии Олеши:

Пьеса, как спор, должна возникать сразу и с нарастающим темпераментом. Ее нужно долго обдумывать, вынашивать и написать в несколько дней. И больше к ней не возвращаться. Я не пишу сейчас большой вещи. Я занимаюсь драматическими упражнениями, экзерсисами. Возможно, впоследствии они явятся эскизами к пьесе, о которой я сейчас не имею сколько-нибудь ясного представления. В последней моей пьесе я не достиг тех результатов, о которых мечтал*. Одной сценой я доволен, остальные меня не удовлетворяют. Вернусь ли я к работе над этой пьесой? Или все написанное, удачное и неудачное, останется недоработанным, брошенным и погибнет? К работе не вернусь, но все удачное вынырнет в последующей работе. Я не умею переделять и склеивать отдельные куски. Предпочитаю написать новую пьесу. Работа с Мейерхольдом научила меня мыслить до известной степени «по-режиссерски». Соединяя сцену, я соединяю в себе драматурга с режиссером. Это, так сказать, по мере возможности. Я ставлю задачу написать сцену так, чтобы самый «отсталый» режиссер, где-нибудь в провинции, мог бы поставить эту сцену со вкусом, остро²⁰.

Главным отличием Олеши от коллег по писательскому цеху является рефлексия, которую он не собирается скрывать ни от читателей,

* В статье дается сноска: «Речь идет о неоконченной пьесе, отрывок из которой был напечатан в шестом номере “30 дней” под названием “Черный человек”». Напомним, что пьеса была все-таки создана и существует в нескольких вариантах.

ни от писателей, ни от критиков. И в этом высказывании писатель демонстрирует самостоятельность, не упуская возможности свободно поразмышлять на столь волнующую его тему творчества, процесса созидания. Обилие отрицаний («не пишу», «не имею ясного представления», «не достиг», «<сцены> не удовлетворяют», «к работе не вернусь», «не умею переделывать») «снимается» утверждением того, что творчество подобно жизни, в которой ничто совершенно не умирает, а продолжается в чем-то другом. Писатель превосходит «замысел» редакции, перестраивает по-своему ее «задание» и говорит о многом «своем»: о том, что есть пьеса и как ее писать, об особенностях своей работы (о процессе сочинительства), о Мейерхольде и важном для себя открытии. В 30-е гг. Олеша открывает для себя путь (который не спасает его от официального игнорирования) не просто компромисса, а именно выхода из внутреннего кризиса. Он связан с утверждением единственно приемлемой для писателя формы, в которой уверенно выражается разнообразный материал, в которой можно быть честным.

О кризисе содержания и попытке формального противостояния говорят оригинальные тексты, относящиеся к «заказному материалу». В 10-м номере журнала «30 дней» в 1934 г. был напечатан рассказ «На край утра», в названии которого — метафорическая реплика автора в диалоге с западной литературой. Рассказчик, наблюдая за молодыми людьми, встречающими писателей в дни съезда у входа в Дом союзов, вспоминает бальзаковского героя, мечтающего о завоевании Парижа, о славе и деньгах:

Я думал: как непохожи эти молодые люди на бальзаковских мечтателей! Там мечтания погибли, а здесь исполняются. Там вступали молодые люди в мир, построенный на денежных отношениях; здесь молодые люди вступят в мир, главной особенностью которого будет отсутствие денежных отношений. Отсутствие конкуренции. Свободная, чистая, прямая дорога²¹.

Далее следует часть, которая не оставляет сомнений в автобиографичности текста и жанровой его доминанте. Независимо от степени ис-

кренности содержания выбирается жанровая форма, предполагающая искренность письма. Вот фрагмент из рассказа:

Чудесно начинается жизнь этих молодых людей! Я знаю, огромное значение в творчестве художника имеют первоначальные накопления детства и юности. В сильной степени эти накопления управляют в дальнейшем всей деятельностью писателя²².

В 1935 г. в беседе с читателями Олеша говорит о романе «Зависть»: «Как всякая первая книга, она явилась результатом очень длительных накоплений. Первая книга всегда наиболее свежа. Это — результат почти всей сознательной юности»²³. Столь же автобиографично признание:

Я родился в мире, основой которого была частная собственность. Эта тень падает на мое сознание. Огромного труда стоит мне бороться с нею. И первоначальные впечатления мои от жизни воспринимались мною под этим углом. Частная собственность! Как же счастлив тот, чья молодость совпадает с молодостью страны²⁴.

Если в дневниках подобное размышление органично вписывается в историю памяти, то в журнальном контексте 1930-х гг. это очередное саморазоблачение, оправдание собственной идеологической неполноценности. Содержание рассказа «На край утра» составляют не только личные воспоминания, ассоциации, но и наблюдения за жизнью юных современников, деятельностью творцов социалистического общества и культуры. Заключительная часть — это ставшее традиционным сравнение прекрасного коммунистического мира и разлагающегося капиталистического Запада. «Путешествие на край ночи» Селина — разоблачение мрачной действительности иноземья. Так возникает олешинская метафора «край утра»:

Селин написал последнюю книгу капиталистического мира, мы пишем первые книги социализма. Мы путешествуем на край утра. В предел свежести и сияния. Мы пишем утром. А это большое счастье — писать утром!²⁵

Это очередная условная формула, которая должна была отсрочить казнь писателя или совсем ее отменить.

Олеша оправдывается перед реальностью, не желая быть отторгнутым ею. Он хочет быть читаемым и (позор для нового мира равенства всех!) почитаемым. Его голос звучит со страниц газет и журналов. Олеша демонстрирует приспособление ко вкусам публики, читающей и критикующей. В новом государстве искусство должно служить новой идеологии? Хорошо. Революция? Сколько дивных революционных образов было создано в литературе XIX в.! Кризис наступает тогда, когда в жизнь вторгается сама жизнь, когда литература не может стать реальностью. Слепота, поразившая на некоторое время многих художников, была следствием эстетического восторга, упоения искусством. Следовать по направлению, выбранному за него реальностью, Олеше оказалось трудно, невыносимо. Точно выражает кризисное состояние писателя цитата из любимого им В. Гюго: «Заключенный так же неизбежно приходит к попытке бегства, как больной к кризису, который исцеляет его или губит»²⁶. «Чужое» и «свое» в творческом сознании Олеша долго корреспондировали в свете кризиса, но обретение своего жанра, в котором реальность была созвучна изначальным, не исторгнутым из памяти представлениям об искусстве, высвобождает писателя (незаметно для него самого и его критиков) из идеологического плена.

¹ *Зелинский К.* Вопросы построения советской литературы // Лит. критик. 1935. № 12. С. 25.

² *Олеша. Ю.* Из речи на Всесоюзной конференции драматургов 1932 года // Сов. театр. 1932. № 3. С. 30.

³ *Бачелис М.* Наш ответ попутчику Занду // 30 дней. 1932. № 1. С. 18.

⁴ *Олеша Ю.* Необходимость перестройки мне ясна // Там же. № 5. С. 67.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 67–68.

⁹ Там же. С. 68.

¹⁰ Там же. С. 67.

¹¹ *Кирик Т.* Сезонник на перестройке (Юрий Олеша) [рис. В. Брискина] // Там же. № 6. С. 26.

¹² *Колесниченко С.* Пятимиллионное племя // Там же. № 7. С. 5.

- ¹³ *Белингов А.* «Сдача — гибель советского интеллигента». Юрий Олеша. М., 1997.
- ¹⁴ *Олеша Ю.* Беседа с читателями // Лит. критик. 1935. № 12. С. 161.
- ¹⁵ Советская драматургия на подъеме // Лит. газ. 1932. 29 сент.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Вишневский В.* Драматурги за работой // Лит. газ. 1932. 29 сент.
- ²⁰ *Олеша Ю.* Драматурги за работой // Там же.
- ²¹ *Олеша Ю.* На край утра // 30 дней. 1934. № 10. С. 3.
- ²² Там же.
- ²³ *Олеша Ю.* Беседа с читателями // Там же. С. 152.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ *Олеша Ю.* На край утра. С. 6.
- ²⁶ *Гюго В.* Отверженные. М., 2014. С. 481.

3.6. Братья Стругацкие: кризис в соавторстве

Творческая биография Аркадия и Бориса Стругацких на данный момент явлена читателю в максимальной полноте и разнообразии: благодаря почти четвертьвековой разъяснительной деятельности Бориса Стругацкого, исследованиям группы «Людены» и комментаторской и издательской работе Светланы Бондаренко художественный мир соавторов и его контекст представлены почти так же полно, как художественные миры классиков русской литературы.

Эта творческая история наглядно демонстрирует, что кризисы, во всем их многообразии сопровождающие жизнь писателя (во многом являясь маркером, отличающим его от графомана и автора масскультурной литературы в ее самом худшем проявлении), регулярно возникали и в художественной жизни братьев Стругацких. Анализ творчества Стругацких и его контекста (прежде всего — писем и рабочих дневников) позволяет говорить о том, что в творческой эволюции писателей, безусловно, можно выделить несколько кризисов. Не ставя целью описать подробно все творческие кризисы братьев Стругацких, остановимся на двух (на самом деле — на одном, но растянувшимся почти на пять лет, но об этом позже), дающих наглядное представление о причинах

и поводах возникновения кризисного периода, а также путях его преодоления.

Сам процесс написания книг — в соавторстве — не мог не повлиять на возможность возникновения кризиса в творчестве братьев Стругацких. Как два человека, пусть и родные братья, могли писать так долго (с 1956 по 1991 г.), так много (официальная библиография фиксирует 27 полнозначных произведения) и так успешно, живя и работая в разных городах (Аркадий Стругацкий — в Москве, а Борис Стругацкий — в Ленинграде–Санкт-Петербурге)? Если самих авторов спрашивали о том, как они создают свои произведения вдвоем, то они отшучивались в манере И. Ильфа и Е. Петрова. Так, в ответ на версию журналиста: «Вы с братом, живущие соответственно в Ленинграде и Москве, встречаетесь в буфете станции Бологое, напиваетесь чаю и садитесь писать»¹, Борис Стругацкий приводит свою версию: «Стругацкие съезжаются на подмосковной правительственной даче, накачиваются наркотиками до одури — и за машинку»².

Анализ богатейшего (пусть даже отредактированного) материала, сопровождавшего творческий процесс братьев Стругацких, и прежде всего писем и рабочих записей, дает возможность восстановить картину эволюции их совместной работы. Остановимся на этом более подробно, потому как сам тип творческого процесса неразрывно связан с понятием творческого кризиса.

Первый этап писательской эволюции авторов был связан с самостоятельным творчеством Аркадия Стругацкого (далее — АН), когда он, находясь на службе в различных дальневосточных частях, пробует себя в качестве автора небольших рассказов и повестей, а его брат, Борис (далее — БН), выступает в качестве первого рецензента и консультанта по «техническим вопросам», прежде всего связанным с космосом. АН в одном из сохранившихся писем делится с братом своими надеждами и наработками в творчестве: «Пишем помалу, переводим тож. Пожалуй, посылать тебе переводы не стану — приеду, прочитаем. План моей литературной деятельности (на 1953 год): 1. “Страна багровых туч” — повесть; 2. “Румата и Юмэ” — повесть; 3. “Разведчик” — повесть; 4. “Каждый умирает по-своему” (“Без морали”) — пьеса» (письмо от 23 февр. 1953 г.³). Сохранившиеся тексты того периода несут на себе отпечаток

влиятельный кумиров детства (например, рассказ «Так погиб Канг» базируется на творчестве Герберта Уэллса, если точнее — на его рассказе «Пираты морских глубин»). Можно видеть, что для АН важно присутствие другого — пусть это школьный друг, с которым они вместе придумывали страну Арканарию (впоследствии переросшую в Арканар из повести «Трудно быть богом»), или брат, с которым он делится идеями и спрашивает, например: «Все получается в весьма мрачных тонах. А не подпустить ли юморка?» (письмо от 12 апр. 1953 г. — 2008, с. 183), или Л. Петров, с которым он написал первую законченную повесть — «Пепел Бикини».

Второй этап — это совместная работа, но географический вопрос (проживание в разных городах) приводит к немного странному решению: братья пишут самостоятельно те или иные главы/фрагменты/части, а потом пересылают их друг другу. Идея такого способа совместной работы выглядит и в глазах самих авторов ущербной. Так, АН пишет в одном из писем: «Самое главное состоит в том, что я не понимаю теперь метода твоей работы. Единственно приемлемыми, хотя и практически неравноценными являются 2 пути. 1-й — длинный и сложный, сулящий массу осложнений: ты будешь писать свое, не обращая внимания на то, что сделано мною. Синтезировать наши работы будет в таком случае сложнее» (письмо от 31 июля 1956 г. — 2008, с. 267–268).

БН вспоминает, как действительно мучителен был этот процесс в то время: «Писалась “Страна...” медленно и трудно <...> Планы составляли вместе, но главы и части писались порознь, каждый сам по себе. В результате: АН закончил черновик первой части — БН завяз еще в первой главе; АН всю пишет вторую часть — БН кое-как закончил первую главу первой части, и она, разумеется, ни в какие ворота не лезет в сравнении с уже сделанным — там другие герои, другие события, и сама стилистика другая...»⁴.

На протяжении нескольких лет авторы пытались изменить ситуацию, пробовали разные варианты, в том числе БН предложил выступить генератором идей, а АН стал бы их воплостителем, но последний резко отвергает предложенное: «Идеи мне твои не нужны, писать надо вместе. Фирма “АБС” должна действовать единым фронтом» (письмо от 14 окт. 1957 г. — 2008, с. 298).

Авторы также пробуют и в итоге отвергают идею «ступенчатого редактирования». А. Н. пишет: «Теперь вот что. Есть мнение, что рационально было бы высылать тебе главы по мере их готовности, одну за другой, а ты, исправив, сейчас же кидаешь мне их назад, я просматриваю и сдаю на машинку» (письмо от 25 авг. 1958 г. — 2008, с. 333); «Но гляди, “РСРР” не задерживай долго. Худо ли, хорошо ли, она должна быть у меня к апрелю. Постарайся, брат, сделай из этого г... конфетку» (письмо от 23 марта 1959 г. — 2008, с. 363).

Кроме того, Стругацкие решают специализироваться на разных жанрах — один на романах, другой на рассказах, потом меняются ролями, но отвергают и эту идею. Затем, когда их начинают публиковать, они пытаются распределить техническую работу (хлопоты в издательствах и внесение изменений в рукописи), но также никак не могут прийти к единому варианту. А. Н. предлагает: «Теперь о моей отставке. Ладно, пусть непосредственно контакты с издателями буду продолжать я. Но всю деловую часть я решительно и бесповоротно спихиваю на тебя» (письмо от 12 мая 1962 г. — 2008, с. 549).

Наконец, они опробуют тот вариант, который впоследствии принят за основной: братья собираются в одном месте и дописывают «Страну багровых туч». В воспоминаниях БН это выглядит следующим образом: «АН привез с собою черновик второй части, ознакомился с жалкими плодами деятельности БН и сказал: “Так. Вот машинка, вот бумага, садись и пиши третью часть А я буду лежать на этом диване и читать “Порт-Артур”. Я — в отпуске”»⁵.

Безусловно, эта картина (лежащий на диване с толстым томом АН и бешено стучащий по клавишам печатной машинки БН) столь же впечатляюща, сколь и маловероятна и относится к обычным для БН «играм с памятью», с которыми мы столкнемся и далее. Вряд ли АН, который столь много отдал созданию повести и, по воспоминаниям БН, был в тот период «напорист, невероятно трудоспособен и трудолюбив и никакой на свете работы не боялся»⁴, остался бы безучастно лежать на диване. Скорее всего, именно в ту встречу братьев Стругацких и начинается третий период их творчества — совместное написание единого текста.

БН в различных интервью и комментариях рисует следующую картину такого типа работы (приведем цитату максимально полно, так как она является важной и во многом отправной для дальнейшего анализа):

Это был длительный путь проб и ошибок. Мы перепробовали, я полагаю, все возможные способы работы вдвоем и остановились на самом эффективном. Один сидит за машинкой, другой — рядом. Один предлагает фразу, другой ее обдумывает и вносит изменения. Первый соглашается или не соглашается. Если соглашается — фраза заносится на бумагу. Если нет — процесс внесения поправок продолжается. И так — фразу за фразой, абзац за абзацем, страница за страницей. С точки зрения свежего человека этот метод кажется неуклюжим и излишне трудоемким. Однако это есть не что иное, как УСТНАЯ правка черновика. В каждом окончательном тексте АБС содержится на самом деле три-четыре-пять черновиков, которые никогда не были написаны, но зато были ПРОИЗНЕСЕНЫ.

Разумеется, такой способ работы возможен только в том случае, если соавторы, будучи людьми разными и даже очень разными, тем не менее имеют общие представления о том, что в литературе хорошо, а что — плохо. Такое общее представление у АБС было изначально, и с течением времени общего в их позиции становилось все больше, хотя определенные различия и сохранялись. Эти различия, впрочем, не мешали работе, а скорее помогали, особенно когда возникали творческие тупики. Так в процессе эволюции выживают не самые генетически совершенные виды, а те, у которых генотип способен быстро и резко меняться при необходимости⁷.

Безусловно, что данным встречам сопутствовала длительная подготовка, и опубликованные материалы подтверждают это. Авторы встречались, уже предварительно обсудив (иногда вплоть до мелочей) план произведения. «Диалоговая» манера письма, когда каждая (думается, все же стоит добавить, вопреки воспоминаниям БН, слово «почти») фраза произведения обсуждалась, когда процесс письма представлял собой скорее процесс «наращивания мяса на скелет» (часто, кстати, встречающийся образ в письмах и комментариях), когда текст был ре-

результатом обсуждения и выбора наилучшего материала, снижала возможность кризиса процесса создания текста, когда автор мучительно замирает перед белым листом бумаги и не знает, в каком порядке выстроить три найденных им слова.

Позволим себе в рамках данной темы коснуться важной для ее понимания проблемы, которую поднимают почти все писавшие о творчестве братьев Стругацких, — проблемы цензуры и правки ими своих текстов.

Традиционно сложилось представление о жестокой цензуре, которая заставляла авторов искажать и коверкать тексты. Так, БН вспоминает о 18 страницах замечаний, которые связаны с языком «Пикника на обочине». В качестве вопиющего случая приводится обычно пример с повестью «Отель “У погибшего альпиниста”» в которой, по причине объявленной в стране антиалкогольной кампании, авторы были вынуждены по указке цензоров и редакторов вычеркнуть все упоминания об алкоголе. Другой, ставший «каноническим» пример, когда рецензенты из «Главатома», проверявшие текст «Страны багровых туч» на факт разглашения секретной информации, требуют убрать научный термин «абракадабра». В то же время на основе данных Светланы Бондаренко по сравнению черновых и опубликованных вариантов текстов братьев Стругацких можно утверждать, что достаточно часто предложения редакторов и цензоров, наоборот, делали тексты значительно более качественными и с художественной, и с идейной точки зрения. Приведем несколько наиболее ярких примеров. Так, переименование повести «Стажер» в «Стажеры» кардинально изменило общий пафос произведения: главное — не приключения стажера-сварщика, а то, что все герои, вне зависимости от жизненного и профессионального опыта, — стажеры в безграничном и непредсказуемом космосе. Повесть «Возлюбил дальнего» была переименована в «Попытку к бегству» по причине того, что в первоначальном названии было усмотрено цитирование Ницше, и новое название вывело на первый план не приключения Вадима и Антона, юношей из светлого будущего, а трагедию бежавшего из фашистского концентрационного лагеря Саула. Другой классический пример: первоначально в повести «Трудно быть богом» фигурировал «дон Рэбия», но аллюзия была столь очевидна, что по настоянию вы-

ступавшего в качестве рецензента И. Ефремова он был переименован в «дона Рэбу», и образ этого героя стал менее конъюнктурным.

Редакторская правка и цензорские замечания, таким образом, играли не только отрицательную, но и безусловно положительную роль в творчестве братьев Стругацких — они способствовали более точной работе как над каждым словом, так и над всем содержанием текста. Заметим, что первыми цензорами и редакторами братьев Стругацких были их жены и близкие друзья. Очень часто в письмах и воспоминаниях БН мы можем встретить фразы типа: «Первые читатели (жены) отозвались о “Сказке” вполне одобрительно, но при этом дружно усомнились, что ТАКОЕ можно будет напечатать»⁸. При этом авторы, и прежде всего АН, постоянно ощущали необходимость «взгляда со стороны», сетуя на свой недостаточно высокий культурный уровень. Любопытно, что произведения, написанные братьями Стругацкими, но не опубликованные по причинам внутреннего характера (например, рассказ «Нарцисс» и т. п.) и не прошедшие в свое время редакторскую и цензорскую правку, наглядно демонстрируют определенную «слабость» по сравнению с опубликованными. Конечно, причины этого могут быть различными, но сам факт в рамках данного исследования заставляет задуматься. Когда БН получил возможность опубликовать «первоначальные» тексты произведений, без изменений, внесенных по просьбам и требованиям редакторов и цензоров, всплеск читательского недоумения и негодования сопоставим со зрительским после выхода «переснятых» «Звездных войн» Джорджа Лукаса: многие писали о том, что перед ними совершенно не те произведения, которые были прочитаны ими еще в советский период, о том, что новые (на самом деле — старые) варианты текстов обладают меньшей степенью идейной и художественной наполненности. Столь же неоднозначная реакция последовала и когда с благословения БН стали выходить сборники «Время учеников», для которых известные и не очень писатели так называемой «четвертой волны» и «школы Стругацких» писали продолжения произведений братьев. Разумеется, как и в предыдущем случае, такая реакция может быть связана с рядом причин (и прежде всего — инертностью читательского восприятия), но в том числе является и показателем положительного воздействия редакторской и цензорской правки.

Итак, складывается впечатление, что все вышеназванные особенности творчества братьев Стругацких — и сама манера письма (в соавторстве, в процессе обсуждения и спора), и тщательная работа над рукописью (пусть зачастую и вынужденная) — все это снижало значительно риск возникновения кризиса, как идейного, так и стилистического. И когда эти факторы исчезли, когда БН стал писать исключительно один (даже в текстах, написанных АН самостоятельно под псевдонимом С. Ярославцев присутствует определенный процент работы БН), а тексты его принимались издателями в любом виде — без прохождения цензуры и без работы выпускающего редактора, то возникла ситуация именно «кризисного письма», и на уровне стиля, и на уровне идей. Последнее особенно удивительно, ведь и АН и БН всегда находили интересные темы и проблемы для своих книг. Кризис идей, когда «не о чем писать», никогда не ощущался авторами — они не только их щедро продуцировали, но и умели находить. Примечателен в этом плане случай, описанный АН в письме от 30 октября 1957 г.: «Я стоял дежурным по выставке, как вдруг в дверь ворвался маленький человек в роговых очках <...> И он рассказал мне, что сам он биолог, и у него есть пятнадцатилетний сын, и оба они до бреда увлечены этим жанром (научной фантастикой. — А. С.), и что в конце концов он решил написать что-нибудь сам. Писал ли кто-нибудь о кибернетике? Не писал? Тем лучше. Он хорошо разбирается в этой науке и у него есть план повести, и он начнет писать, и как ваша фамилия и как к вам позвонить, когда я через месяц закончу первую часть и захочу посоветоваться с вами» (2008, с. 301)*. И далее АН пишет: «Для чего я это рассказываю? А вот для чего. Тема эта — кибернетика, логические машины, механический мозг — висела в воздухе у нас перед самым носом, но никому из нас она в голову не пришла — как таковая. Ты понимаешь меня? Может быть, есть еще земные темы, не замеченные нами? Думай, думай, думай!» (Письмо от 30 окт. 1957 г. — 2008, с. 302). Что характерно, в феврале 1958 г. АН высылает БН рассказ «Спонтанный рефлекс», посвященный кибернетике.

* В «Комментарии к пройденному» БН датирует это письмо 20 октября, и возможно сейчас определить — это техническая ошибка издательства или очередная аберрация памяти младшего брата.

Но при всем этом кризисы в творчестве братьев Стругацких все же были. БН, комментируя творчество братьев Стругацких, особенно подробно останавливается на двух кризисах, связанных с повестями «Попытка к бегству» и «Улитка на склоне». Позволим себе рассмотреть эти кризисы вместе, потому как они имеют несомненную взаимосвязь.

Вот как БН красочно описывает первый в их соавторской жизни творческий кризис: «...однако на этот раз мы столкнулись с явлением, нам доселе неизвестным. Перед нами была стена мрачная и абсолютно непроницаемая, и за этой стеной ничего не было видно. Это была УТРАТА ЦЕЛИ. Нам стало неинтересно все, что до сих пор придумали, и уже написанные 10–20 страниц никуда нас не вели и ни для чего не годились. Ощущение безысходности и отчаянья, обрушившееся на меня тогда, я помню очень хорошо — и сухость во рту, и судорогу мыслей, и болезненный звон в пустой башке...»⁹.

Кажется, ничего в переписке АН и БН не предвещает такой ситуации: был разработан и одобрен план будущей повести, сделана предварительная работа, даже прописаны кое-какие фрагменты. И встреча соавторов за одним столом первоначально была плодотворной — они достаточно быстро написали первые главы повести, в которой веселая кампания землян и инопланетян отправляется в путешествие, но затем появилась та самая «стена». Авторы добавляют «странного дядьку-психолога», который проводит во время полета эксперименты над участниками полета. Но снова — «стена». В итоге возникает «гениальная идея: сделать дядьку-психолога пришельцем из прошлого»¹⁰, и появляется вариант «Возлюби дальнего», который потом станет «Попыткой к бегству». Кризис преодолен, причем успешно — авторы выходят на новый уровень творчества. И тут нельзя не согласиться со Светланой Бондаренко, которая считает данную повесть переломной для братьев Стругацких: именно в ней они впервые уходят от полного и подробного описания и объяснения, впервые появляется «незавершенное как жест»¹¹, а также появляются две темы, которым фантасты посвятят не одну книгу: тема прогрессорства (могут ли более развитые цивилизации вмешиваться в развитие менее развитых) и тема Странников (могущественной сверхцивилизации). Стругацкие в этой книге становятся теми самими Стругацкими, чьи книги читали, читают и будут

читать. БН образно написал об этом так: «Великая вещь творческий кризис! Переживать его нестерпимо мучительно, но когда он пережит, ты словно заново рождаешься и чувствуешь себя, словно каменный питон Каа, сбросивший старую кожу, — всемогущим, великим и прекрасным...»¹².

Сопоставительный анализ вариантов повести дал бы возможность наглядно проанализировать механизмы, которые использовали авторы для того, чтобы преодолеть творческий кризис. Но «к сожалению, в архиве не сохранилось вообще ничего. Ни одного листочка с текстом или с набросками сюжета — пусть хотя бы на обороте черновика других произведений», — сокрушенно пишет Светлана Бондаренко¹³.

В этом месте остановимся и сделаем «шаг в сторону», как сделали это выше, когда неожиданно заговорили о цензуре. Коснемся темы, которая была болезненной как для братьев Стругацких, так и их почитателей и исследователей. А именно: «Лем и Стругацкие».

БН неоднократно отвечал на вопросе о степени влияния польского фантаста на творчества братьев Стругацких: «Сходство между Лемом и АБС замечено специалистами уже очень давно. Существует целая серия “парных” произведений. “Эдем” — “Попытка к бегству”; “Астронавты” — “Страна багровых туч”; “Тетрадь, найденная в ванне” — “Улитка на склоне”... и т. д. Прямым влиянием объяснить это невозможно — по-польски мы не читали, а русские переводы Лема приходили к нам через два-три-четыре года после того, как АБС уже написали и опубликовали свое соответствующее “парное” произведение. Я лично объясняю эту загадку огромным сходством менталитетов»¹⁴. И в другом месте, более резко: «Самое замечательное, что никакого ВЛИЯНИЯ Лем на нас никогда не оказывал. По-польски мы не читали, а переводы попадали нам в руки только месяцы и годы спустя после того, как “соответствующая» вещь АБС была уже написана и даже напечатана»¹⁵.

Но опубликованные материалы письма, дневники, издательские рецензии и пр., а также сопоставительный анализ текстов дают иную картину. Так, еще до публикации повести «Попытка к бегству», в момент, когда данное произведение рассматривалось в издательстве, появилась внутренняя рецензия К. Андреева, в которой четко написано: «В описании этих событий чувствуется некоторое влияние “Эдема”

Станислава Лема» (2008, с. 541). Братья Стругацкие никак не реагируют в своих письмах на это утверждение (хотя рецензию и замечания, высказанные в ней, обсуждают). Кроме того, анализ переписки выявляет, что до момента написания «Попытки к бегству» они были знакомы с этим романом Лема: «Твой брат, соавтор и покорный слуга уже полгода бьется, пытаясь протолкнуть хоть куда-нибудь гораздо более безобидную вещь — “Эдем” в переводе (и неплохо) Абызова» (письмо от 14 янв. 1962 г. — 2008, с. 528). Забегая вперед, отметим, что такая же ситуация сложилась и с другой упоминаемой БН парой — «Улитка на склоне» и «Рукопись, найденная в ванной».

Анализ текстов братьев Стругацких и Лема выявляет несомненные совпадения. При этом не только на сюжетном уровне: и в русском и в польском произведении земляне прилетают на другую планету, на которой сталкиваются со странной и непонятной цивилизацией, пытаются наладить контакт и после неудачи возвращаются домой, но и на текстовом уровне — совпадение целых сцен. При описании посещения поселения инопланетян у Лема читаем: «...проходя мимо черневшего в изломе стен арочного входа, он машинально поднял фонарь. Свет скользнул по веренице стенных ниш и упал на съезжившиеся, застывшие голые спины... Нагие фигуры, сбившись в кучу, застыли у стены, как окаменевшие. В первый момент Доктору показалось, что двутелы мертвы, но в полосе света заблестели скатывающиеся по спинам водянистые капли. Он ощутил свою полную беспомощность <...> Где-то высоко снаружи раздался протяжный вибрирующий свист. О каменный свод ударился многоголосый стон. Ни одна скорчившаяся фигура не шевельнулась, они только стонали тонкими протяжными голосами»¹⁶. У Стругацких в соответствующей ситуации находим: «В хижине кашляли, и вдруг высокий скрипучий голос затянул песню. Это было похоже на вой. Голос выводил одни только тоскливые рулады без слов. А может быть, это был просто плач. <...> Он распахнул дверь и включил фонарик. Скверный душный воздух ударил ему в нос и он задохнулся. Круг света упал на сырой земляной пол, покрытый бледной вытоптанной травой. Вадим увидел десятки скорченных тел, прижавшихся друг к другу, сплетение тощих голых ног с огромными ступнями, высохшие лица, искаженные резкими тенями, раскрытые черные рты — люди спали прямо на земле

и друг на друге»¹⁷. Созданные авторами картины почти неразличимы: темнота, смутные очертания строения, луч света, выхватывающий переплетенные обнаженные уродливые тела, и все это сопровождается то ли воем, то ли плачем. И то, что в романе Лема они кажутся мертвыми, но оказываются живыми, а в повести Стругацких — наоборот, принципиально ничего не меняет. Дальнейший анализ (например, попытка общения с взятым на борт корабля пришельцем) показывает несомненное текстовое сходство произведений Стругацких и Лема.

Продолжая говорить о влиянии творчества Лема на тексты братьев Стругацких, перейдем к повести «Улитка на склоне». БН писал по поводу данного произведения: «Самым значительным нашим произведением мы всегда считали “Улитку на склоне”»¹⁸. Как и «Попытка к бегству», это произведение возникло в результате творческого кризиса: «Было несколько таких кризисов... Из одного родилась “Попытка к бегству”, из другого — “Улитка” — вещи в своем роде неповторимые»¹⁹. Причем кризис на этот раз осознавался авторами, что нашло отражение в переписке. АН пишет: «Борька, у нас, по-моему, с тобой назрел некий творческий кризис, за которым должно следовать что-то новенькое. Эх, нам бы посидеть спокойно и поругаться всласть несколько дней, то-то было бы славно!»²⁰, и брат отвечает ему: «Что касается кризиса, то он, конечно, зреет. И поругаться очень нужно. Именно поэтому поскорее уточняй время и место работы» (письмо от 22 февр. 1965 г. — 2009, с. 298). И результатом стало повторение ситуации с «Попыткой к бегству»: текст был почти полностью написан, «но ничего не получилось. Сейчас я уже не знаю (или не помню) почему. Не шло. Застопорило. Опять застопорило, как это уже случилось с нами четыре года назад, во время работы над “Попыткой к бегству”»²¹. Выход из кризиса, по мнению авторов, лежал через Ф. Кафку, о чем неоднократно писал БН: «“Замок” мы прочитали поздно, но уже в начале 60-х мы прочитали “Превращение” и “Процесс”. Кафка произвел на нас впечатление сильнейшее. Это видно, например, по “Улитке”, написанной под явным и несомненным влиянием специфического кафкианского стиля “бредовой реальности”»²²; или: «Нам, помнится, очень нравилась тогда характерный для Кафки прием: описание мира, как призрачный

зоны перехода от сна к реальности. Этот прием мы вполне сознательно и с удовольствием применили пару раз в «Улитке»»²³.

Однако материалы показывают, что Ф. Кафка был прочитан БН (АН читал Кафку в 1963 г., о чем есть упоминание в письме брату от 1 мая 1963 г.; то, что он называет роман «Судебный процесс», и то, что первое русскоязычное издание Кафки вышло в 1965 г., говорит, по мнению С. Бондаренко, что это был английский перевод) позже, чем была написана «Улитка на склоне»: «Я сходу прочел “Процесс” — какая сила, а!» (письмо от 12 янв. 1966 г. — 2009, с. 445), в то время как есть упоминание, что авторы были знакомы с романом С. Лема «Рукопись, найденная в ванной» (письмо от 3 апр. 1964 г. — 2009, с. 158). Получается, что Стругацкие еще в 1964 г. были знакомы с романом Лема, в 1965 г. написали (в «два приема») «Улитку на склоне», и только в 1966 г. второй из авторов прочитал роман Ф. Кафки, который, как считает БН, оказал особое влияние на их повесть. Было бы странно предположить, что при том процессе, который использовался братьями Стругацкими (напомним: один предлагает фразу, оба ее обсуждают и записывают), была бы возможна ситуация, когда АН предлагает текст, навеянный Ф. Кафкой, а БН, не зная ни содержания, ни приемов, использованных в «Процессе», предлагает свой вариант. Кроме того, само построение фразы («произвел на нас впечатление», «нам нравился») подразумевает, что оба автора знакомы с текстом.

Даже поверхностный сопоставительный анализ трех произведений — «Улитки на склоне», «Рукописи, найденной в ванной» и «Процесса» говорит о большей вероятности взаимосвязи первого и второго, нежели первого и третьего. Так, и в «Улитке...» и в «Рукописи...» имена героев нехарактерны для русского и, соответственно, польского языков и схожи своей чуждостью этим языкам и своей труднопроизносимостью (у Лема: Кашербладе, Кашердаш, Бландерклаш, Дашдерблад, Блакдердаш; у Стругацких: одноногая повариха Казалунья, Клавдий-Октавиан Домарощинер, Беатриса Вах и Брандсбургель), в то время как в романе Ф. Кафки имена характерны для австро-венгерской Праги (герой — Йозеф, его квартирная хозяйка — фрау Грубах, его сторожа — Франц и Виллем, его коллеги — Рабенштейнер, Кулих, Каминер). «Управление» в повести братьев Стругацких, как и «Зда-

ние» в романе Лема, становятся символом абсурдности бюрократизма, они изначально нереальны, в то время как мир Йозефа К. предельно реален, но из реального постепенно переходит в ирреальный. Приключения Перца, главного героя, пытающегося попасть на прием к директору, крайне близки к блужданиям безымянного героя из «Рукописи...», и секретарь-референт директора, например, почти неотличим от адъютанта генерала Кашербладе и мало чем напоминает Йозефа К.

Итак, выход из кризиса и на этот раз лежал частично через переосмысление прозы С. Лема. Отметим, что братья Стругацкие достаточно спокойно относились к тому, что в своих произведениях используют другие тексты (одно из любимейших занятий специалистов, и прежде всего группы «Людены», находить интертекстуальные связи в текстах авторов). В дальнейшем БН прямо писал, не столько отвечая начинающему писателю, сколько объясняя факт многочисленных заимствований в текстах братьев Стругацких: «Не бойтесь подражать: если толк из Вас вообще выйдет, то со временем налет подражательности исчезнет и останетесь Вы, в чистом виде»²⁴. Ничего ужасного и перечеркивающего талант братьев Стругацких в том, что при работе они опирались на уже существующие тексты (и в данном случае — на конкретный текст Лема), нет. В дальнейшем список «влияний» на Стругацких расширится и удлинится, в нем по-прежнему будет С. Лем, появятся М. Булгаков, Р. Брэбери и др., всегда будут русские классики: А. С. Пушкин, Н. Гоголь, Л. Толстой и т. д.

Но почему авторы, всегда признававшие наличие влияний в своих произведениях, так неожиданно и резко отмежевались от воздействия Лема на их тексты?

Ответить на этот вопрос можно, лишь поняв, какова истинная природа кризиса, постигшего братьев Стругацких при написании «Попытки к бегству» и «Улитки на склоне». Уже отмечалось, что черновиков первой повести не сохранилось, но со второй ситуация иная: часть ее первоначального варианта уцелела и после незначительной переработки БН была опубликована под названием «Беспокойство». С. Бондаренко провела блестящий сопоставительный анализ этой повести и части повести «Улитка на склоне» (условно называемой «Управление»)²⁵, повторять работу исследователя было бы излишне, просто отметим

главные моменты. Прежде всего, авторы отказались от идеи сделать повесть частью своего «Цикла Полудня»: теперь это не планета Пандора, известная читателям по различным произведениям этой серии (отметим, что изначально герои «Попытки к бегству» как раз собираются поохотиться на тахоргов на Пандоре), а некое абстрактное пространство и время (может, даже Земля); Горбовский, один из центральных и любимейших авторами героев, превратился в некоего Перца, научно-исследовательский центр — в бюрократическое управление и т. д.

Отказ от привычного счастливого мира с золотой статуей Ленина в городе Свердловске, от отважных космолетчиков и десантников, зачастую совершающих бесполезный, но героический подвиг (так, третья часть «Страны багровых туч» несет на себе отпечаток романа «Как закалялась сталь»), в пользу странного, почти иллюзорного здания и директора, которым можно стать, заведя адюльтер с библиотекарем Алевтиной, очень значим. Ведь поводом, но не причиной начала творчества авторов стала неудовлетворенность современной им советской фантастикой («АН и БН, как обычно, костерили современную фантастику за скуку, беззубость и сюжетную заскорузлость, а Ленка слушала, слушала, потом терпение ее иссякло, и она сказала: “Если вы так хорошо знаете, как надо писать, почему же вы сами не напишете, а только все грозитесь да хвастаетесь”»²⁶). Но при этом, и авторы сами это осознавали, их произведения были написаны все же именно в рамках той фантастики, против которой они были так решительно настроены. Показательна в этом плане ситуация, которая возникла при попытке снять фильм по повести «Страна багровых туч»: необходимо было переписать сценарий, в частности, сменить планету, на которую летят герои (Венеру), потому что одновременно снимался фильм по роману А. Казанцева (автора, с которым у братьев Стругацких был длительный мировоззренческий и идеологический конфликт), герои которого также летели на Венеру. Впоследствии авторы даже отказывались (по словам БН) от публикаций ранних произведений, и прежде всего именно «Страны багровых туч», которую «...в собрание сочинений мы решили вставить... только, как говорится, под давлением общественности»²⁷. Таким образом, авторы, избежав кризиса идей и кризиса стиля, столкнулись с кризисом мировоззренческим: они поняли, что не хотят и не будут писать о том,

о чем писали. Их уже не интересовали научно-технические открытия и принципиальная познаваемость мира. И выход из этого кризиса (сознательно или бессознательно) был найден у Лема — переход от фантастики научной к фантастике социальной и философской, где другие планеты — прежде всего фон, на котором можно ярче и точнее показать ту или иную проблему и дать возможность читателям самим подумать над ее решением. Жесткие рамки и традиции, уже сложившиеся в то время в советской фантастике, были тесны для братьев Стругацких, и тексты Лема сыграли роль рычага (или отмычки), при помощи которого авторы взломали эти рамки, нашли себя и вышли на иной, более высокий уровень творчества. «Забычивость» авторов (или, точнее, БН) по поводу того, как им удалось преодолеть свой первый и самый важный творческий кризис, психологически объяснима, но тень Лема будет долго преследовать их, и когда они наконец-то встретятся (вернее, их встречу устроят — сами они не искали такой возможности), то им не о чем будет говорить: польский фантаст вспомнит лишь бесконечные бутылки коньяка, которые как по волшебству появлялись на столе. А БН будет вспоминать последующие встречи крайне неохотно и расплывчато, некоторые из них отрицая.

Кризисы в творчестве Стругацких будут случаться и далее, но каждый раз авторы будут подниматься на следующую ступень, удивляя читателей, да и себя (так, финал их совместного творчества — пьеса «Жида города Питера» — совершенно неожиданное и пронзительное произведение).

¹ Стругацкий Б. Н. «Это была потеря половины мира» // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч. : в 11 т. М., 2012. Т. 11. С. 560.

² Там же.

³ Неизвестные Стругацкие: Письма. Рабочие дневники. 1942–1962 гг. Москва ; Донецк, 2008. С. 174–175. Далее в тексте при ссылке на это издание в круглых скобках будут указываться датировка письма, год издания и страница.

⁴ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 32–33.

⁵ Там же. С. 33–34.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы : по материалам офлайн-интервью. М., 2009. С. 321.

⁸ Стругацкий Б. Н. Комментарии... С. 170.

- ⁹ Там же. С. 92–93.
- ¹⁰ Там же. С. 93.
- ¹¹ Более подробнее об этом см.: Незавершенность как творческий жест (проза братьев Стругацких) // Феномен незавершенного / под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчинонова. Екатеринбург, 2014, С. 470–485.
- ¹² *Стругацкий Б. Н.* Комментарии... С. 93.
- ¹³ Незвестные Стругацкие: От «Страны багровых туч» до «Трудно быть богом» : черновики, рукописи, варианты. Донецк, 2007. С. 565.
- ¹⁴ *Стругацкий Б. Н.* Интервью длиною в годы... С. 406.
- ¹⁵ Там же. С. 83.
- ¹⁶ *Лем С.* Эдем // Собр. соч. : в 10 т. М., 1992. Т. 1. С. 138–139.
- ¹⁷ *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Попытка к бегству // Собр. соч. : в 10 т. М., 1992. Т. 3. С. 61–62.
- ¹⁸ *Стругацкий Б. Н.* Интервью длиною в годы... С. 76.
- ¹⁹ Там же. С. 338.
- ²⁰ Незвестные Стругацкие: Письма. Рабочие дневники. 1963–1966 гг. Киев, 2009, С. 297. Далее в тексте при ссылке на это издание в круглых скобках будут указываться датировка письма, год издания и страница.
- ²¹ *Стругацкий Б. Н.* Комментарии... С. 147.
- ²² *Стругацкий Б. Н.* Интервью длиною в годы... С. 339.
- ²³ Там же. С. 191.
- ²⁴ Там же. С. 338.
- ²⁵ Незвестные Стругацкие: От «Отеля...» до «За миллиард лет» : черновики, рукописи, варианты, М., 2006.
- ²⁶ *Стругацкий Б. Н.* Комментарии... С. 32.
- ²⁷ Там же. С. 41.

4. СПОСОБЫ ВЫХОДА ИЗ КРИЗИСНОГО СОСТОЯНИЯ

4.1. Дж. Боккаччо: творческий кризис художника и проблема его преодоления

Творческий кризис — понятие достаточно широкое, разноаспектное и трудно поддающееся четкому определению. Он может быть спровоцирован внешними событиями, напрямую затрагивающими мировоззрение и мироощущение писателя, или вызван внутренним конфликтом, потерей понимания автором смысла и цели творчества. Кризис может быть присущ как всем художникам определенной «кризисной» эпохи, так и отдельному мастеру слова, в чьем творчестве он может оказаться преодолен или непреодолим. В предлагаемой статье на примере жизненного и творческого пути знаменитого итальянского новеллиста Джованни Боккаччо (Giovanni Boccaccio, 1313–1375) будут рассмотрены два последних варианта.

В отечественном литературоведении Боккаччо посвящено не так много научных трудов. Исследования, ставшие классикой, — это «Боккаччо, его среда и сверстники» А. Н. Веселовского, «“Декамерон” Боккаччо — книга о любви» А. Л. Штейна, «“Декамерон”: поэтика и стиль» Р. И. Хлодовского, его же статья «Джованни Боккаччо и новеллисты XIV века» в «Истории мировой литературы», а также переведенная на русский язык книга итальянского литературоведа Витторе Бранка «Боккаччо средневековый». К числу известных отнесем,

во-первых, опубликованные в издании «Литературные памятники» статьи А. А. Смирнова «Джованни Боккаччо» и А. Д. Михайлова «К творческой истории “Фьяметты” и “Фьезоланских нимф”» с его же комментариями к данным произведениям и, во-вторых, примечания к «Декамерону» и небольшую статью об интересующем нас авторе М. А. Андреева. Среди не так давно переизданных работ, описывающих биографию Боккаччо, назовем «Очерки по истории итальянской литературы: Данте, Петрарка, Боккаччо» В. Ф. Шишмарева и «Джованни Боккаччо. Его жизнь и литературная деятельность» А. А. Тихонова.

Те из указанных выше ученых, кто реконструирует жизненный путь «третьего великого флорентийца», опираются в первую очередь на итальянские источники, посвященные данному вопросу. И все они едины во мнении о том, что в биографии Боккаччо можно выделить два периода, когда чувства поэта были серьезно задеты женской изменой, вызвавшей глубокий эмоциональный надлом в его мироощущении, что, в свою очередь, нашло отражение в созданных им оригинальных литературных произведениях. В первый раз это произошло в молодости. По мнению большинства биографов Боккаччо, в страстную субботу 30 марта 1336 г.* в церкви Сан-Лоренцо (Святого Лаврентия) он встретил красавицу Марию д'Аквино (как принято считать, незаконнорожденную дочь неаполитанского короля Роберта Анжуйского) и сразу влюбился в нее.

Во время первой встречи <...> ему было 25 лет, а она была года на три старше его; но, если верить описаниям Боккаччо, она соединяла в себе все телесные и духовные совершенства и была сошедшим с неба на землю идеалом женской красоты: «золотистые длинные волосы, белые бархатные плечи, краска лилий и роз на лице, губы, как темные рубины, и глаза яркие, светящиеся, как у свободного сокола¹.

* По версии первых отечественных биографов А. А. Тихонова и А. Н. Веселовского, указанное знакомство состоялось 11 (12) апреля 1338 г. Эта дата приводится на основании писем Боккаччо, в которых впервые упоминается имя Фьяметты. Однако в работах более поздних исследователей, которые принимают во внимание сроки создания им первых литературных произведений, явно намекающих на взаимоотношения поэта и его возлюбленной, время встречи перенесено на два года раньше.

На наш взгляд, в этой влюбленности можно увидеть не только реальное чувство, захватившее молодого человека, не только и не столько биографический контекст, но и некий «литературный подтекст», имевший в эпоху Возрождения огромное значение для любого автор-творца. Начнем с того, что Боккаччо, лишь недавно вступившему на литературное поприще, был крайне необходим образ Прекрасной Дамы, которой он, следуя средневековой куртуазной традиции, мог посвящать свои художественные произведения.

Кроме того, огромное значение для молодого поэта имел опыт непосредственных литературных предшественников — Данте и Петрарки. И хотя, в отличие от них, он не называет свою возлюбленную именем, данным при рождении, но, следуя законам поэзии трубадуров, придумывает красивый «сеньяль» — Фьяметта* (огонек), суть самого образа максимально близка художественному сознанию его ближайших наставников. Об этом свидетельствуют многочисленные аллюзии, явно прочитываемые в контексте творческого наследия раннего Боккаччо.

Так, например, время встречи молодого поэта с Марией красиво соотносится со страстной пятницей 1327 г. — культовой датой для почитателей Петрарки (каковым и был Боккаччо), знаменовавшей день, когда автор «Канцоньере» впервые увидел Лауру в церкви Святой Клары в Авиньоне.

В том, как обставлена начинающим художником слова грядущая встреча со своей возлюбленной, легко угадывается аллегоризм «Новой жизни» Данте. В биографии Боккаччо, написанной Веселовским, приводится ссылка на письмо поэта какому-то военному человеку, в котором первый признается в «откровении, бывшем ему у гробницы Вергилия; это было откровение любви: ему явилась в светлом видении его Фьяметта; <...> “Недавно моя отвага увлекла меня в высокий сонм Геликона, и я стоял, внимая, что там творится и о чем идет беседа, когда, точно лаконская красавица Париса, вышла нимфа из веселой рощи с зеленым венком на голове и, подойдя ко мне, сказала: Я та, что делаю бессмертным имя всякого, следующего за мною, и вот я явилась сюда, готовая полюбить. Встань же и приди. — И я встал, уже воспламенен-

* В русской традиции встречаются две версии написания имени возлюбленной Боккаччо — Фьяметта и Фьямметта.

ный ею, и, выйдя из ада, вступил в праздник любви», итогом которого становится обмен поцелуями»².

Признание, сделанное в письме, нашло продолжение в литературном творчестве. Автобиографический герой «Амето» видит сон, где бывшие возлюбленные возвещают, что он вскоре встретит ту, которая заставит забыть о них, ту, кому он посвятит лучшие свои творения и которая полностью завладеет его душой и сердцем. В женщине, появившейся рядом с ними, юноша узнает виденную ранее красавицу в зеленом платье.

Еще одно видение, связанное с предчувствием грядущей страсти, описано Боккаччо в «Филоколо»: там он (под именем Идалага) показан охотником, подстрелившим несколько птиц. Одна из них оборачивается прекрасной женщиной, признающей ему в любви. Первое желание героя — убежать, так как в ее словах ему чудится лишь насмешка, — сменяется благородным порывом стать поэтом Фьяметты.

Впрочем, и сама реальная встреча с той, что ранее представляла поэту в видении и во сне, в художественном сознании Боккаччо оказалась существенно видоизмененной. В «Амето» облик женщины в черном, которую поэт встречает в церкви, кажется ему смутно знакомым, но все же он не узнает ее. И только на следующий день Фьяметта, одетая в роскошный зеленый наряд, украшенный золотом и драгоценными камнями, повергает в трепет сердце влюбленного юноши, полностью признавшего над собой власть Амура.

Приведенные выше примеры, на наш взгляд, со всей очевидностью свидетельствуют о том, что начинающему поэту была жизненно необходима опора на уже сложившуюся традицию, нужна была своя Беатриче, своя Лаура. Образ Фьяметты выкраивается Боккаччо в большей степени по лекалам уже сложившегося поэтического канона «нового сладостного стиля», творчески переработанного Данте, и в меньшей — по образцу сонетного наследия Петрарки. Установка на подражание Данте ощутима, во-первых, в избытке аллегоризма как в описании видений и снов, предшествующих знакомству с Марией, так и в изображении самой первой встречи. Во-вторых, в своих мадригалах и сонетах Боккаччо «прибегал, стало быть, к тому же средству, которое освятил провансальский любовный обиход и дантовская *donna dell'ischermo*: за

фиктивными, более безопасными отношениями он старался скрыть настоящую любовь. В юности я был твоим, говорится в одном мадригале, и если показывал, что увлекался другой, то для того лишь, чтобы о нас с тобой не говорили»³.

Однако видимая приверженность Боккаччо установленной литературной модели, схеме довольно скоро дает явный сбой, и виновником тому становится сам автор. Объясняется это, по нашему мнению, довольно просто: то, что для трубадуров и их итальянских последователей было аксиомой — абсолютная невозможность пересечения «любви издалека», любви идеальной, духовной, подчиненной культу Дамы, и любви плотской, земной, — перестает быть таковой для создателя «Декамерона». Воспевание Фьяметты послужило ему больше поводом завоевать сердце понравившейся женщины, чем возможностью изъясниться на метафизические темы.

Об этой особенности мировосприятия Боккаччо лаконично и емко пишет Веселовский: хулители поэта «говорили, что ему приличнее было бы пребывать с музами на Парнасе, чем увлекаться женщинами, беседуя с ними и о них. Совет хороший, — отвечал он, — но мы не можем постоянно быть с музами и не должны навлечь на себя порицание, если находим удовольствие в том, что на них похоже; музы — женщины; “женщины были мне поводом сочинить тысячи стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного”; они только помогали мне сочинить эту тысячу <...> “может быть, в угоду и честь того сходства, какое с ними имеют женщины”»⁴.

Итак, литературная условность превратилась в жизненный факт. Фьяметта стала реальной возлюбленной Боккаччо, и, как хорошо известно, возлюбленной неверной.

По свидетельствам современников, поэт тяжело переживал разрыв, долго носил в себе сначала подозрения, потом обиду, отчаяние и ревность. И чтобы избавиться от гнетущего состояния, он совершил то, что позднее в трудах психологов будет названо художественной арт-терапией, — написал ряд произведений, в которых собственные переживания «передоверил» в творческом порыве своим литературным alter-его, тем самым освободив себя от этих разрушительных чувств в реальной жизни.

История взаимоотношений Боккаччо и Марии-Фьяметты так или иначе отражена практически во всех ранних произведениях поэта, создаваемых в период с 1336 по 1343 г., — романе «Филоколо» (*Filocolo*), само создание которого инициировано просьбой возлюбленной; в посвященных ей поэмах «Филострато» (*Filostrato*, сюжетная линия Троила и Гризеиды) и «Тезеида» (*Teseida delle nozze d'Emilia*, Арчита и Эмилия). Имя Фьяметты воспето в пасторальном романе «Амето» (*Ameto, Comedia delle ninfe fiorentine*) и аллегорической поэме «Любовное видение» (*Amorosa Visione*), а также в известной повести «Элегия мадонны Фьяметты» (*Elegia di Madonna Fiammetta*). Она — героиня многочисленных любовных стихотворений, в том числе большинства сонетов поэта.

Дискуссионным остается вопрос о биографическом начале «Фьезоланских нимф» (*Ninfale fiesolano*). Одни исследователи (А. А. Смирнов) утверждают, что поэма была навеяна уже новой любовью Боккаччо, другие (А. К. Дживелегов) видят в ней отголоски чувств к Марии.

Подчеркнем, что все перечисленные выше произведения Боккаччо создает, пользуясь сюжетикой, поэтикой и стилистикой, к тому времени уже хорошо освоенными литературой. Он, что называется, «наполняет молодым вином старые мехи» и при этом остро ощущает недостаточность подобных творческих манипуляций. В его сочинениях заключено множество противоречий самого разного рода. Личная драма и творческая неудовлетворенность переплетаются в них и требуют выхода. Однако освобождение от кризиса происходит не сразу.

Вот что пишет об этом один из советских исследователей А. Смирнов:

Время залечило душевную рану Боккаччо, но приобретенный им сердечный опыт не пропал даром. То, что для юного Боккаччо являлось страстным личным переживанием, для вполне созревшего художника оказалось материалом освобожденного от узкого субъективизма творчества. Так возникла написанная в прозе «Элегия мадонны Фьяметты» (около 1343 г.), в которой Боккаччо в последний раз избразил свою бывшую возлюбленную, но переменив роли: в этом романе не она ему изменила, а он ей, и теперь бедная Фьяметта, сердце

которой разбито, рассказывает трогательную и печальную повесть своей любви в поучение и предостережение другим женщинам.

Конечно, нельзя объяснять такую метаморфозу, как это делали некоторые старые критики, желанием Боккаччо «отомстить» изменнице и найти утешение в поэтических мечтах. Это невозможно уже потому, что весь рассказ имеет своей целью вызвать в читателе сочувствие именно к Фьяметте, а не к ее коварному возлюбленному. Скорее, можно здесь видеть стремление до конца развеять былые чары, *отрешиться от острого субъективизма переживаний, чтобы получить возможность подойти шире к добытому личным опытом и с большей художественной свободой осветить объективно-человеческую сторону изображаемого конфликта чувств* (выделено мной. — Л. Н.). Это позволило Боккаччо дать глубокий анализ сердечных переживаний покинутой женщины, который развернулся в замечательный, первый в европейской литературе психологический роман⁵.

С последним тезисом солидарен и А. Н. Веселовский, отметивший, что «Элегию мадонны Фьяметты»

...называли не раз первым психологическим романом в новых литературах, и это одно определяет его историческое значение; на его место в сердечных переживаниях и художественном развитии Боккаччо указано было не раз. Его форма — исповедь, признание; действия почти нет, за вычетом нескольких биографических и бытовых эпизодов <...> все сводится к анализу чувств любящей женщины, оставленной своим милым. Боккаччо заставляет Фьяметту пережить всю ту бурю ревности, негодований и надежд, которую испытал сам в лице Троила, Галеоне, Филоколо. Такое переживание в уме предполагает известное отрешение от страстности, наступление художественного покоя; лишь при таких условиях возможен такой анализ болевых ощущений, доходящий до мелочей, чуткий к каждому движению, заботливо отмечающий всякую черту. <...> В «Фьяметте» он весь наружи, со всеми его тонкостями и недочетами... общими рассуждениями, логически вытекающими из данного душевного настроения, но часто психологически немислимыми в заинтересованном лице⁶.

И далее:

Что особенно выделяет «Фьяметту» из других автобиографических памятей Боккаччо — это перенесение их вне себя, на другое лицо, *дзинтеграция своего собственного я* (выделено мной. — Л. Н.). Все, что поэт перечувствовал в своей любви, тревогу ожиданий, ненужные страхи, опасения и надежды, привязывающиеся к какой-нибудь суеверной примете, слухи, кажущиеся действительностью, действительность, разрушаемая софизмами сердца, муки ревности и отчаяния — все это он воплотил во «Фьяметте»; биография и «признания» уступили место психологическому этюду⁷.

Пожалуй, еще более точно, емко и убедительно суть новаторского элемента в «Фьяметте» была сформулирована Р. И. Хлодовским:

В этой повести Боккаччо отказался не только от аллегоризма, но и от использования готовых сюжетных схем, предлагаемых ему средневековой литературной или народной традицией. Сюжет больше не заимствуется — он строится на основе жизненного материала современной действительности. Историки позитивистской школы любили говорить о том, что Боккаччо рассказал в ней о своей любви, но перевернул истинное положение вещей, заставив героиню мучиться собственными страданиями и, таким образом, «отомстил» забывшей его Марии д'Аквино. Это очень неверно. «Элегия» — не месть, а один из высочайших памятников, воздвигнутых женщине эпохой Возрождения. Боккаччо был не более мадонной Фьяметтой, чем Флобер — госпожой Бовари. Конечно, он наделил героиню своими чувствами, но только потому, что лишь их он мог реально пережить и перечувствовать. <...> *Самое важное в «Фьяметте» — не автобиографизм лирических переживаний, а то, что эти переживания объективируются в независимый от автора художественный образ* (выделено мной. — Л. Н.). Автор, который до этого часто присутствовал в произведениях молодого Боккаччо, теперь сходит с подмостков повествования <...>.

Если Боккаччо поставил в центре первой в современной литературе психологической повести женщину, что само по себе было

дерзким новаторством, то сделал он это во многом именно для того, чтобы подчеркнуть объективность исповедующейся героини, ее независимость от его мужского авторского «я»⁸.

Итак, как следует из вышесказанного, начало творческого пути юного Боккаччо было ознаменовано его ориентированностью на итальянскую литературную традицию, заданную художественными произведениями его непосредственных предшественников — в большей степени Данте и в меньшей Петрарки. Согласно устоявшейся в литературе модели, поэт избирает себе возлюбленную, реальность которой сопряжена с ее идеальностью и недоступностью. Однако остаться в рамках традиции он не смог. Боккаччо нарушает канон, что приводит его к личному (неверность возлюбленной) и творческому (невозможность далее использовать известные литературные приемы) кризису.

Последовавшая за этим глубокая рефлексия по поводу случившегося заставила молодого автора пересмотреть свое отношение к смыслу и цели творчества и вызвала к жизни, как уже было сказано выше, первый в европейской литературе психологический роман, ставший значимой вехой в творчестве Боккаччо, — «Элегию мадонны Фьяметты».

Жизненная любовная катастрофа, с которой столкнулся Боккаччо как личность, оказалась весьма продуктивна для Боккаччо-художника и творца.

Следующий кризис пришелся на вторую половину жизни рассматриваемого нами автора. Ситуация с влюбленностью поэта и изменой возлюбленной повторилась с небольшими нюансами. Вот как описывает случившееся А. Тихонов:

К 1355 году относится неприятный эпизод в жизни Боккаччо*, подавший ему повод к написанию его знаменитой сатиры «Corbaccio».

* Указанная дата также не бесспорна. Большинство ученых, биографов Боккаччо, однозначно указывают временем создания произведения 1354–1355 гг. и видят в нем только сатирический памфлет. А. Н. Веселовский называет 1364 г. К этой дате близок

Поэт, которому было в то время уже за сорок лет, влюбился в молодую, красивую вдову, но его любовь была не только отвергнута, потому что сердце дамы принадлежало уже другому, но и осмеяна со счастливым соперником. Боккаччо жестоко отомстил насмешнице, написав на нее едкую сатиру «Corbaccio», что означает злой, отвратительный ворон. Эта знаменитая, выдающаяся по силе выражений и фантазии сатира, переходящая иногда не только границы эстетики, но и границы приличия, носит еще и побочное название «Лабиринт любви». Боккаччо рассказывает в ней, как он, влюбившись и будучи отвергнут, хотел лишиться себя жизни; но, пораздумав, решил, что он сам неправ, требуя любви к себе от человека, который его не любит, и что если неудачная любовь причиняет ему страдания, то он один виноват в них, потому что сделал неудачный выбор¹⁰.

Краткое изложение событий повести дает А. Смирнов:

В начале «Корбаччо» поэт говорит, что жестокость флорентийской вдовушки чуть не привела его к самоубийству. Затем он успокоился, заснул и увидел во сне, будто, гуляя, он заблудился в страшном лабиринте гор, окружен дикими зверями и ждет смерти. Вся эта обстановка очень напоминает ту, которую мы находим в начале «Божественной комедии». Но в поэме Данте лес является символом земной жизни с ее невзгодами и горестями, от которых поэта спасает небесная любовь Беатриче, между тем как у Боккаччо лес символи-

и Р. Хлодовский, во многом повторяющий идеи Веселовского: «В последний период своего творчества Боккаччо сохранил интерес к “народному языку” и к народной культуре даже в ее самых непосредственных фольклорных проявлениях. В 1366 г. (а не в 1355, как до недавнего времени полагали ученые) он написал любопытное сочинение под несколько загадочным названием “Корбаччо” (не то от итальянского слова «ворон», не то от испанского слова турецкого происхождения «бич»). В “Корбаччо” чаще всего искали рецидивы старой идеологии, в частности средневековый антифеминизм, довольно странный у автора “Декамерона” и трактата “О знаменитых женщинах”. Правильнее рассматривать “Корбаччо” как по-ренессансному личный памфлет, в котором, пародийно используя жанр средневекового видения, Боккаччо не столько мстил пренебрегшей им кокетке, сколько отстаивал достоинство интеллекта, убедительно доказывая, что “могущество пера гораздо сильнее, чем полагают те, которые не познали того на опыте”»⁹.

зирует любовь, от которой поэта освобождает здравый человеческий рассудок. Таким образом, любовь трактуется у Данте и Боккаччо совершенно по-разному. Естественно потому, что и выход из исходной ситуации в обеих поэмах совершенно различный: место Вергилия занимает в поэме Боккаччо «величественный старец», который оказывается покойным мужем кокетливой вдовушки, претерпевающим мучения в чистилище за «непристойную терпимость», с которой он выносил поведение жены. <...> В конце концов наставления мужа приводят к желательному результату: поэт начинает смеяться и излечивается от своего любовного недуга. Выведя его из любовного лабиринта, муж вдовушки возводит его на гору, и поэт, посмотрев вниз, ясно осознает, из какого ада он спасся благодаря наставлениям своего руководителя¹¹.

По общему утверждению практически всех, кто занимался исследованием творчества Боккаччо, «Корбаччо, или Лабиринт любви» (*Il corbaccio o labirinto d'amore*) — одно из самых слабых его творений. В этом критики единодушны и объясняют слабость поэта не только мощнейшем антифеминистическим пафосом данного сочинения, хотя и он играет здесь свою роль. Творческая неудача позднего Боккаччо отражается на всех уровнях созданного им текста — и на уровне сюжета и композиции (жанр видения уже был использован им в «Любовном видении» и теперь воспринимается как самоповтор), и на персонажном уровне (герои, а точнее героини, «Корбаччо» предельно схематичны, карикатурны и ходульны), и в плане поэтологическом (стилистика произведения отсылает читателя к хорошо известным образцам античной риторики, ничего нового в историю литературы не приносящим).

Несмотря на кажущееся сходство жизненных ситуаций, на данном отрезке жизненного и творческого пути интересующего нас автора продуктивного преодоления кризиса не происходит. Это обусловлено, на наш взгляд, тремя факторами. Во-первых, личная неудача художника в этот период была в тот момент тесно сопряжена с его духовно-религиозной неудовлетворенностью. Боккаччо постепенно отходит от роли автора книги, «созданной на помощь и развлечение любящим» (в ко-

нечном итоге, как хорошо известно, он отречется от «Декамерона»). И от чувства вины за былой «грех» ему уже не освободиться.

Во-вторых, когда-то воспев от чистого сердца в своих новеллах право женщины на свободный выбор собственной судьбы, Боккаччо, обличая лживость и порочность женской природы в «Корбаччо», доказывает свой новый тезис строго с позиций логики, рассудка, схемы. И естественно, чем более он теоретизирует, тем больше противоречий возникает как между идейной и художественной составляющими его текста (Боккаччо-художником и Боккаччо-схоластом), так и между аргументами и рассуждениями внутри произведения.

И в-третьих, трудности с преодолением кризиса связаны, по нашему мнению, с возрастом поэта. Его статус ученого-гуманиста, возглавляющего во Флоренции кафедру по изучению художественного наследия Данте, близкого друга Петрарки, человека, завоевавшего право считать себя преемником великих предшественников-флорентийцев, не дает ему возможности, как в молодости, экспериментировать, элиминировать традицию, воплощением которой он уже стал.

¹ Тихонов А. А. Боккаччо: Его жизнь и литературная деятельность. М., 1891. (ЖЗЛ) [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/tihonov-bokkachcho/index.htm>.

² Веселовский А. Боккаччо, его среда и сверстники. СПб., 1893. Т. 1. С. 105–110.

³ Там же. С. 125–126.

⁴ Там же. С. 106.

⁵ Боккаччо Дж. Фьямметта. Фьезоланские нимфы / под ред. И. Н. Голенищева-Кутузова, А. Д. Михайлова. М., 1968. С. 272.

⁶ Веселовский А. Боккаччо. С. 105–110.

⁷ Там же. С. 437.

⁸ Хлодовский Р. И. Декамерон: поэтика и стиль. М., 1982. С. 62–64.

⁹ Хлодовский Р. И. Джованни Боккаччо и новеллисты XIV века // История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 88.

¹⁰ Тихонов А. А. Боккаччо...

¹¹ Боккаччо Дж. Фьямметта... С. 274.

4.2. Молчание 1932–1936 гг. как поворотный пункт в эволюции творчества О. Хаксли

Несомненным триумфом является неоспоримая данность «неравенства самому себе» любого творца, т. е. неизбежной эволюции его образа мира, манеры письма и др. Такой же неоспоримой данностью является и наличие своеобразных кризисов (порой кратковременных, незаметных для окружающих, проявляющихся разве что в случайных высказываниях или записях) как определяющих факторов такой эволюции, когда любое «новое» оказывается неизбежным следствием неудовлетворенности «старым». Значительно более редки случаи «фундаментальных» творческих кризисов, следствием которых становится длительное «молчание» — и последующее фундаментальное перерождение. Именно такой творческий кризис 1932–1936 гг. стал определяющим в творческой судьбе О. Хаксли, разделил ее на «до» и «после».

Хаксли 1920-х — начала 1930-х гг. — блестящий беллетрист, изображающий мир как единство множества равноценных голосов или, точнее, как своеобразный аналог оркестра, в котором каждый инструмент упрямо ведет свою партию: «И все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных»¹. Разумеется, «ранний» Хаксли вовсе не отказывался от жизнепознания, однако его промежуточным результатом стало декларируемое Хаксли 1920-х — начала 1930-х гг. абсолютное сомнение. Носителем такого абсолютного сомнения как предельной доступной человеку истине в ранних романах Хаксли становится автобиографический герой (Деннис Стоун в «Желтом Кроме» (1921), Теодор Гамбрил в «Шутовском хороводе» (1923), Челифер в «Этих бесплодных листьях» (1927), Филип Куорлз в «Контрапункте» (1928)), своеобразный художественно воплощенный Хаксли собственный «Я-образ» (безусловные корреляции между Хаксли и его автобиографическими героями как на биографическом уровне, так и на уровне образа мира вообще и позиции по конкретным вопросам в настоящее время признаны как неоспоримая данность — в конце концов, они многократно подтверждались и самим Хаксли). И автобиографические герои ранних произведений Хаксли не претендуют

на открытие каких-то общественно необходимых высших истин — они просто познают мир, потому что им интересен сам процесс познания, и время от времени художественно воплощают свой уже сформировавшийся образ мира как непознаваемого единства множества равноценных и равноправных правд. Сам Хаксли в начале 1930-х гг. в интервью журналу «Observer» так охарактеризовал свою основную творческую интенцию: «Главным движущим мотивом моего творчества было желание выразить мою точку зрения. Или, скорее, желание прояснить свою точку зрения для самого себя. Я не пишу для своих читателей, я не люблю думать о моих читателях. Кроме того, я люблю творчество ради творчества. Я осознаю, что я обладаю определенным талантом, и я люблю испытывать себя в решении литературной проблемы, которую я сам перед собой ставлю»².

Впрочем, базирующийся на абсолютном сомнении образ мира раннего Хаксли изначально был открыт для обретения неких позитивных истин, ведь абсолютное сомнение по самой своей сущности предполагает и сомнение в себе самом. И если автобиографические герои романов Хаксли 1920-х гг. в оболочке абсолютного сомнения ощущают себя достаточно комфортно, то уже в пьесе Хаксли «Мир света» (1931), написанной незадолго до четырехлетнего творческого кризиса, автобиографический герой Хьюго Венхэм ощущает свое прежде комфортное сомнение как проклятие, от которого он жаждет избавиться. Интеллектуал-скептик Хьюго Венхэм высказывает свою сокровенную мечту — «Стать верующим... Человеком, который почитает Бога... Только живой человек может найти живого Бога»³. Себя же он называет «мертвым вакуумом»⁴. Примечательна в связи с этим аллюзия, восходящая к роману Хаксли «Шутовской хоровод», написанному восемью годами ранее, в 1923 г.: там автобиографический герой Теодор Гамбрил, уходя из школьной церкви, т. е. из одушевленного пространства мифологизированных конечных истин, в холодную пустоту абсолютного сомнения, вдруг озаряется идеей «патентованных пневматических штанов», призванных облегчить стояние на молитве (т. е. «мертвого вакуума», защищающего человека от некомфортных воздействий со стороны сакрального). В пьесе 1931 г. тоже «автобиографический» Хьюго Венхэм уже идентифицирует этот «мертвый вакуум» с самим собой — и мечтает

вновь найти Бога. Подобное самоотрицание Хьюго Венхэма из пьесы Хаксли 1931 г. уже можно рассматривать как предвестие творческого кризиса самого Хаксли.

Были, впрочем, и внешние факторы, приблизившие и сделавшие более драматичным творческий кризис Хаксли. До определенного момента Хаксли мог позволить себе воспринимать непознаваемость окружающего его мира, в котором «все одинаково правы и одинаково не правы», как данность, достойную лишь иронической усмешки и виртуозного художественного пересоздания. Реальность начала 1930-х гг. сделала, в глазах Хаксли, подобную позицию уязвимой.

Еще в романе «Контрапункт» (1928) британский фашист Эверард Уэбли предстает просто как носитель одного из многочисленных — не более и не менее «правого» или «неправого», чем все другие, — взглядов на мир, со своей, разумеется, несимпатичной Хаксли, но в общем не внушающей ужаса или отвращения риторикой (его взгляды имеют мало общего с идеологией немецкого нацизма, носители которой придут к власти всего пятью годами позже). Как человек (за пределами его риторики) он даже описан с некоторой симпатией — большей, чем, например, фанатичный марксист Иллидж, который Эверарда Уэбли в конечном счете убивает. Оба — приверженцы ограниченных идеологий, оба в своей ограниченности достойны, в глазах Хаксли, лишь ироничной улыбки, но убийца все же — марксист Иллидж, а фашист Уэбли — его жертва и уже поэтому достоин сочувствия. В эти годы фашизм воспринимался Хаксли просто как одна из многочисленных идеологий, воплощенных всего лишь в словах. Однако непосредственная угроза прихода к власти нацистов в Германии, которая к 1932 г. стала уже очевидной, была воспринята Хаксли как вызов самим основам цивилизации, требующий немедленного ответа. Не случайно Хаксли, еще в 1920-е гг. не считавший нацизм серьезной угрозой и даже порой допускавший в письмах и статьях антиеврейские высказывания, уже в 1930-е гг. стал одним из самых последовательных борцов с нацизмом в Европе: достаточно вспомнить, что он в 1937 г. демонстративно отказался от британского гражданства в знак протеста против терпимого отношения британского правительства к вооружению нацистской Германии и, в частности, отказа британского премьер-ми-

нистра Чемберлена ограничить поставки в Германию необходимого для военной промышленности никеля. Соответственно на этом фоне позиция ироничного наблюдателя и виртуозного беллетриста уже не устраивала Хаксли — юношеская мечта о научной деятельности биолога, осуществление которой оказалось невозможным из-за гриппозного осложнения, практически лишившего Хаксли зрения, теперь трансформировалась в потребность стать социальным мыслителем, призванным найти для человечества выход из тотального кризиса. Отсюда — напряженный поиск путей такого выхода и порожденный этим творческий кризис 1932–1936 гг., представлявший собой, по словам Дж. Вудкока, «четыре года творческой агонии, какой Хаксли никогда прежде не испытывал»⁵. Исследователь далее сравнивает эту «агонию» с состоянием Л. Н. Толстого в период духовного перелома на рубеже 1870–1880-х гг.

Внутри этого временного промежутка Хаксли (который всегда отличался творческой плодовитостью и очень высокой работоспособностью) не создал ни одного завершенного текста, и в то же время на протяжении этих лет он скрупулезно фиксировал процесс собственных исканий, включенных в контекст его биографического и творческого прошлого, в романе «Слепой в Газе», завершенном в 1936 г., причем «есть очевидные основания предполагать, что книга изначально планировалась как нечто совершенно иное, нежели появившийся на свет роман»⁶. Роман, таким образом, стал своеобразным художественным экспериментом Хаксли — его искания с непредсказуемым результатом должны были воплотиться в художественном тексте с непредсказуемым финалом.

Центральной сюжетной линией романа «Слепой в Газе» является линия эволюции сознания автобиографического героя Энтони Бивиса, в отличие от автобиографических героев романов Хаксли 1920-х гг., уже не писателя, а ученого-социолога (впрочем, и сам Хаксли в это время уже идентифицировал себя скорее не как писателя-беллетриста, но как социального мыслителя). «Автобиографичность» Энтони Бивиса подтверждается целым рядом биографических совпадений или, по крайней мере, явных корреляций, вплоть до корреляций между самоубийством Бриана Фокса, друга Энтони Бивиса, и самоубийством брата Олдоса Хаксли Тревенена (эти корреляции подробно рассматриваются, с на-

ложением обстоятельств гибели Тревенена Хаксли на обстоятельства гибели Бриана Фокса из «Слепого в Газе», в исследовании П. Тоди⁷). В самом деле, Тревенен Хаксли покончил с собой летом 1914 г. — и летом 1914 г., по сюжету «Слепого в Газе», покончил с собой Бриан Фокс. При этом и характер «литературного» Бриана Фокса имеет немало общего с характером Тревенена Хаксли — тот же нравственный ригоризм, та же душевная чистота и внутренняя беззащитность. Подобные сходства делают возможными догадки о том, что Хаксли считал себя косвенно виновным в гибели своего брата, однако непосредственных подтверждений связи самоубийства Тревенена Хаксли с какими-либо словами или действиями его брата нет. Здесь, очевидно, можно согласиться с исследователем П. Тоди в том, что в глазах Хаксли — автора «Слепого в Газе» факт его личной судьбы (самоубийство брата) оказался соотносенным с нравственной ущербностью той самой позиции абсолютного сомнения, которой до недавнего времени придерживался и он сам. Так или иначе, но бесчеловечный поступок «автобиографического» Энтони Бивиса, приведший к самоубийству его друга, напрямую соотносится в художественном мире романа именно с этой позицией.

Сюжет романа «Слепой в Газе» вбирает в себя временной промежуток между 6 ноября 1902 г. и 23 февраля 1935 г. События и мысли героя, описанные в каждой из 54 частей, строго датированы, притом что движение времени в художественном мире романа не однолинейно и различные календарные отрезки словно бы «перетасованы», как «перетасованы» они и в сознании «автобиографического» Энтони Бивиса (М. Черч, в частности, связывает подобное разрушение хронологической последовательности с идеей преодоления времени, которая во многом определила «послекризисный» образ мира Хаксли⁸).

Итак, в своем романе Хаксли проецирует на своего «автобиографического» Энтони Бивиса эволюцию своего собственного взгляда на мир — в том числе в «докризисном» прошлом — со строгой календарной датировкой в каждом случае, и рассуждения Энтони Бивиса, отмеченные той или иной датой, явно перекликаются с взглядами самого Хаксли в это время и с их отражением в соответствующих трактатах, эссе и статьях Хаксли, а также в рассуждениях его автобиографических героев. Так, 8 декабря 1926 г. в романе датируются рассуждения Энтони

Бивиса, явно коррелирующие с рассуждениями «автобиографического» Филипа Куорлза из «Контрапункта» (1928), в которых подвергается сомнению даже само существование «истинного “я”» («А может быть, этого истинного “я” вовсе и нет»⁹): «Почему мы воображаем, что сплошная материя вообще существует? Из-за величины органов наших чувств. И почему мы воображаем, что обладаем ясным опытом и личностью? Потому что наш разум работает очень медленно и имеет слишком ничтожные возможности для анализа»¹⁰. Одновременно в рефлексии «автобиографического» Энтони Бивиса, совпадающей по времени с «докризисным» творчеством Хаксли, присутствует и некая экзистенциальная открытость для обретения в будущем положительного идеала, и озабоченность драматическим развитием событий в мире, также требующая преодоления позиции ироничного наблюдателя «со стороны» и выхода к поиску «положительной программы» для человечества.

Сама напряженная рефлексия Хаксли в кризисные годы по поводу возможных путей спасения человечества осознанно проецировалась им на рефлексию «автобиографического» Энтони Бивиса: все промежуточные выводы Хаксли, его сомнения и гипотезы вербализовались в соответствующих рассуждениях Энтони Бивиса. В какой-то момент — параллельно самому Хаксли в это время — его литературный двойник Энтони Бивис приходит к промежуточному выводу о допустимости внедрения в жизнь даже некоторых атрибутов, характерных для раннее, не далее как в 1932 г., буквально накануне своего творческого кризиса, смоделированного Хаксли антиутопического «дивного нового мира»: это «управление рождаемостью», «широкомасштабный план», переход от демократии к власти интеллектуалов и др.¹¹ — во имя спасения человечества от самоуничтожения. В самом деле, если в начале 1930-х гг. перед Хаксли стоял выбор между усеченной гармонией «дивного нового мира» и великой в своей красоте и в своем безобразии дисгармонией реальности, то, начиная с середины 1930-х гг. и особенно с момента вступления человечества в ядерную эпоху (это уже 2-я половина 1940-х гг.), характер дилеммы видоизменился: усеченная гармония «дивного нового мира» или в принципе крах цивилизации и, возможно, самоубийство человечества. В своем «позднем» предисловии к много лет назад написанному роману «О дивный новый мир» Хак-

сли предупреждает: «Прокрусты в современном одеянии, ученые-ядерщики, приготовят ложе, на котором человечество должно будет лежать; если человечество не влезет — тем хуже для человечества»¹². И там же: «Мы находимся на этапе, условно говоря, предпоследней революции. Ее второй фазой может быть атомная война, и в этом случае мы уже не будем суетиться с предсказаниями будущего»¹³. Примечательно, что Хаксли в данном случае возвращается уже в ядерную эпоху, к содержанию своего последнего «докризисного» произведения — антиутопического романа «О дивный новый мир», экстраполирует его на новую реальность и уже отчасти допускает «дивный новый мир» как плату за спасение человечества (разумеется, только отчасти). В период творческого кризиса 1932–1936 гг. Хаксли уже стоял перед родственной дилеммой — с той только поправкой, что ядерного оружия тогда еще не было и, следовательно, речь шла еще не о физической гибели человечества, но о крушении базовых цивилизационных основ в случае тотальной экспансии нацистской идеологии в общественном сознании и непосредственного изменения миропорядка нацистской Германией. И в романе «Слепой в Газе» Хаксли ставит своего «автобиографического» Энтони Бивиса перед дилеммой: «Развал с одной стороны, инквизиция и власть ОГПУ — с другой»¹⁴.

Высшими ценностями для Хаксли изначально были Истина и Свобода, и его позиция абсолютного сомнения определялась осознанием недостижимости Истины, в то же время, с точки зрения раннего Хаксли, именно сомнение было своеобразным условием свободы личности от всякого рода претендующих на абсолютную авторитетность высших истин, требующих подчинения. При этом для раннего Хаксли всякое осознанное преобразование мира есть непременно, с одной стороны, навязывание непознаваемому миру неких ограниченных ценностей в качестве абсолютных (т. е. преступление против Истины), а с другой — принуждение к следованию этим ограниченными ценностями в том числе и тех, кто добровольно им следовать не желает (т. е. преступление против Свободы). «Автобиографический» Энтони Бивис из «Слепого в Газе» (запись датирована 18 июня 1912 г.) замечает: «Как можно подтолкнуть кого-то к выбору, когда он не хочет выбирать, к связыванию себя с какой-то совокупностью принципов... к обещанию быть в данном

месте в данное время?»¹⁵. Антиутопический «дивный новый мир» — это, в глазах «докризисного» Хаксли, есть единственно возможный вариант утопического мироустройства: люди там счастливы — но за счет практически полного неведения и практически полной несвободы. Хаксли, следовательно, понимал, что его позиция абсолютного сомнения закономерно обрекает на бездействие. Соответственно и «автобиографический» Энтони Бивис из «Слепого в Газе» (эта запись датирована 18 июня 1912 г.), отвечая на вполне закономерный вопрос юного энтузиаста Бриана Фокса: «Но как можно что-то делать, не обладая однолинейным мышлением? Ведь это — первое условие достижения чего-либо» — признает: «Кто говорит, что я хочу чего-то достичь?.. Я не хочу. Я хочу быть... И я хочу знать»¹⁶. Итак, Истина и Свобода. Но в период творческого кризиса 1932–1936 гг. Хаксли уже подошел к пониманию того, что соответствие реальности этим абсолютным для него ценностям не может быть достигнуто ни за счет каких-либо форм «разумной» организации общества (это, в абсолюте, «дивный новый мир»), ни при сохранении «сумасшедшей» реальности, к тому же угрожающей Апокалипсисом.

В результате мучительных ценностных исканий сам Хаксли от абсолютного сомнения пришел к своей положительной программе, в рамках которой выход для человечества виделся уже за пределами внешних форм общественной организации — в индивидуальном самосовершенствовании, что роднит исход творческого кризиса Хаксли с исходом творческого кризиса Л. Н. Толстого на рубеже 1870–1880-х гг. Свой «выход» и путь к нему Хаксли спроецировал на рефлекссию своего «автобиографического» Энтони Бивиса из «Слепого в Газе».

4 августа 1934 г. «автобиографический» Энтони Бивис резюмирует: «Если начать с Государства, Веры, Экономической Системы»¹⁷ — этот путь будет изначально бессмысленен. Выход — в свободном внутреннем самосовершенствовании отдельного человека. Отсюда — вывод (запись датирована 21 сентября 1934 г.): «Философия, диктующая законы интеллектуальные, — не то же самое, что философия, диктующая законы моральные. Это значит, что мы можем усилием воли добиться изменений в нашем личном опыте, который лежит в основе нашей философии»¹⁸. Конкретное «изменение в личном опыте»,

к которому приходит «автобиографический» Энтони Бивис, — идея принципиального отказа от насильственной экспансии Я (не обязательно личного, также и коллективного) во внешний по отношению к нему мир, т. е. принципиальный пацифизм (сам Хаксли именно в это время, в годы своего творческого кризиса, стал убежденным пацифистом, а в недалеком будущем — одним из лидеров пацифистского движения в общемировых масштабах).

Обретение «автобиографическим» Энтони Бивисом позитивного идеала увенчивается в финале романа «Слепой в Газе» своеобразным действием в полном смысле. Если прежняя позиция абсолютного сомнения давала ему право на нравственную безответственность (поскольку нет строгого императива — что мешает в критической ситуации сделать выбор в пользу собственной безопасности, комфорта, спокойствия?), то новообетенная Истина (которая уже была для него именно безусловной Истиной) в критической ситуации (Энтони Бивис получает письмо от «группы англичан-патриотов» с угрозой расправы в случае продолжения пацифистской деятельности вообще и выступления на ближайшем митинге в частности — эта запись датирована 23 февраля 1935 г.) побуждает его принять неоспоримое, не вызывающее никаких сомнений решение: «Нет и речи об отказе от выступления. Нет и речи об обращении за помощью к полиции. Остается одно — действовать согласно собственным проповедям»¹⁹. Парадоксальным образом подобным финальным выбором своего автобиографического героя Хаксли словно бы предсказал свой собственный выбор двумя годами позже. В 1937 г. в знак протеста против попустительства британского правительства вооружению нацистской Германии он откажется от британского гражданства — и навсегда покинет родную Англию. Этот выбор такого авторитетного писателя и общественного деятеля, как Олдос Хаксли, был воспринят многими на родине писателя с осуждением, и неоднозначное отношение соотечественников к Хаксли закрепилось на много лет (достаточно лишь сказать в связи с этим, что только Пятый международный «ALDOUS HUXLEY SYMPOSIUM» был в 2013 г. проведен на родине писателя, в Англии, в Оксфорде). Но для Хаксли теперь это будет единственно возможный выбор — «действовать согласно собственным проповедям».

В последующие почти три десятилетия после творческого кризиса 1932–1936 гг. положительная программа Хаксли будет видоизменяться, но ее фундаментальные основы (прежде всего — философски обоснованный пацифизм) останутся определяющими.

-
- ¹ *Хаксли О.* Контрапункт. М., 1936. С. 35.
- ² *Clark R. W.* The Huxleys. London ; Melbourn ; Toronto ; Cape Town ; Auckland, 1968. P. 215–216.
- ³ *Huxley A.* The World of Light // Huxley A. Verses and Comedy. L., 1946. P. 152.
- ⁴ Ibid. P. 153.
- ⁵ *Woodcock G.* Dawn and the Darkest Hour: a Study of Aldous Huxley. L., 1972. P. 20.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ *Thody P.* Aldous Huxley: a biographical Introduction. L., 1971.
- ⁸ *Church M.* Aldous Huxley's Attitude toward Duration // College English. 1956. № 17. P. 390–391.
- ⁹ *Хаксли О.* Контрапункт. С. 219.
- ¹⁰ *Huxley A.* Eyeless in Gaza. N. Y. ; L., 1936. P. 104.
- ¹¹ Ibid. P. 341.
- ¹² *Huxley A.* Brave New World. N. Y., 1968. P. XI.
- ¹³ Ibid. P. X.
- ¹⁴ *Huxley A.* Eyeless in Gaza. P. 342.
- ¹⁵ Ibid. P. 87.
- ¹⁶ Ibid. P. 90.
- ¹⁷ Ibid. P. 343.
- ¹⁸ Ibid. P. 391.
- ¹⁹ Ibid. P. 465.

4.3. «Чернильная душа» советской поэзии В. Нарбута

Владимир Нарбут — поэт-акмеист, начавший свой творческий путь в 1910 г. сборником «Стихи. Год творчества первый» и продолживший его в Цехе поэтов скандальной книгой «Аллилуйя» (1912) — личность, вызывавшая у современников неоднозначное чувство восхищения, смешанного с неясным трепетом перед его «глухой, медвежьей, черноземною судьбой»¹.

В 1917 г. Нарбут вливается в политическую жизнь Украины, занимаясь организацией большевистской печати в Киеве, Воронеже, Одессе, Харькове. Здесь он раскрылся как политический деятель и организатор новой литературной жизни.

Открывшиеся административные возможности дают Нарбуту шансы на публикации стихов — долгожданный выход к читателю. Поэт работает над вторым изданием книги «Аллилуйя», предполагая выпустить запрещенный некогда сборник на русском и украинском языках. При этом он предпринимает попытки издать сборники своих новых, идейно-агитационных стихов (*Нарбут В.* Красноармейские стихи. Ростов н/Д, 1920; *Нарбут В.* Стихи о войне. Полтава, 1920). За период пребывания в Одессе (май 1920 — апрель 1921) Нарбут издает две книги своих стихов: «Плоть» и «В огненных столбах» (сборник новых стихов, навеянных бурной революционной действительностью).

В апреле 1921 г. Нарбут получает значительное повышение по службе: его переводят в Харьков на должность заведующего Украинского Российского телеграфного агентства (УкРОСТА), которое он реорганизует в Радиотелеграфное агентство Украины (РАТАУ). В 1921 г. выходит сборник стихов Нарбута «Советская земля» (с циклами «Октябрь», «Чека», «Большевик») и книга «Александра Павловна».

1919–1920 гг. стали для Нарбута временем «великого перелома» в его поэтическом сознании. После издания своих поэтических книг акмеистического периода («Плоть» (1920), «Аллилуйя» и «Александра Павловна» (1922)) поэту необходимо было искать новое слово, которое соответствовало бы не только его мировосприятию и ожиданиям читателя, но и новой действительности Советской России.

Попыткой обрести это новое слово стало обращение поэта к агитационным стихам. В периодике Киева, Одессы, Харькова появляются его «прямые лозунговые стихи-призывы, связанные с потребой войны, политики, “злобой” дня, стихи-однодневки»².

В агитационных стихах Нарбута утверждается новая вера — вера в коммунистическое будущее. Прежние христианские святыни пересматриваются поэтом в новом ключе и позиционируются как устаревшие, отмершие. «Но ветхий, обомшелый образ / в мозгу ты должен побо-

роть»³ — вот установка большевистского сознания Нарбута, стремящегося воспеть «Революционнейший Вифлеем»⁴.

В стихах-агитках поэт подчеркивает несостоятельность, ущербность прежней веры, но при этом активно использует библейскую символику, полагаясь на свое прежнее поэтическое мировоззрение. В стихах «Наше Рождество» и «Первомайская Пасха» «ветхие» праздники обретают новое значение, основанное на отталкивании от прежней евангельской символики. Здесь нет уже пещеры с младенцем, а волхвами становятся «рабочий и мужик» с новыми дарами: они несут «не ладан и мирру — молот и плуг»⁵. Над Рождеством новой эры и воскресением «мировой, вселенской любви»⁶ «светит нимб Коммуны»⁷.

Коммунизм как новая вера, прославляемая поэтом, зиждется прежде всего на искуплении вековых грехов человечества и на свободном и славном труде: «Мы только в мозоли поверим / да в наши жилы, в нашу кровь! / Да здравствует весенний терем, / трудом поймаю любовь!»⁸. Но даже в стихах революционного характера просматриваются мотивы прежней лирики Нарбута, утверждающей силу плоти, ее радость и торжество.

Нарбут ощущает стремление новой власти раздуть «мировой пожар», который просто невозможен без великого кровопролития: «И не розы, — сгустки крови / Облепили гладкий глобус»⁹; «Ручьи кровавые прольются, / Но — победим!»¹⁰.

При этом большинство стихов Нарбута, передающих «романтически приподнятое восприятие революционной нови»¹¹, «не поднималось над уровнем агитки»¹². Характерно, что в 1936 г., составляя итоговую книгу стихов, Нарбут не включит туда лирику агитационного характера. Сам поэт так объяснит свой выбор:

Воюющих солдат, где каждый вымок
В синильной ненависти к господам...
Бухгалтерский (где только цифры) снимок,—
Поэзия, в альбом я не отдам¹³.

Истоки творческого кризиса Владимира Нарбута связаны не только с погружением его в административную работу и с производством

агитационного ширпотреба. Видимость успеха в прощупывании новых тематических форматов приводит поэта к осознанию нового поэтического Я, которое актуально новым веяниям, но при этом явно диссонирует с его прежним Я, которому формально нет места в новом времени.

Своеобразной попыткой прорыва к новому осознанию своего творчества становится сборник стихов «В огненных столбах»¹⁴. Для Нарбута это стало шансом обрести новое слово, соответствующее духу мятежной эпохи. Движение к России будущего, к «обетованной стране»¹⁵, становится лейтмотивом всей книги. Поэтому важным для Нарбута здесь является мотив ветхозаветного Исхода народа Израилева из египетского рабства к Земле обетованной.

Нарбут пытается понять тех творцов нового мира, у которых «в шинелях — вши, и в сердце — вера»¹⁶. Вот только безоговорочно принять их мировоззрение он не может. Об этом свидетельствует важнейший для всей книги мотив совести, личной вины за происходящее.

В стихотворении «Зачем ты говоришь раной...» Нарбут ощущает отклонение от прежней своей поэтики. Пытаясь определить общеполитические ориентиры («Ужели бессмертья ищем / мы, тихие и земные?»¹⁷) и утвердить беспристрастное назначение поэзии, он все-таки предчувствует ущербность прежних поэтических идеалов («весь наш позор осторожный»¹⁸) перед диктатурой новой культуры*.

Несмотря на искреннее стремление соединить акмеистическую поэтику с лирикой социалистической направленности, Нарбут осознает назревающий творческий кризис. Попытку примерить на себе патристический, агитационный стиль новой поэзии он воспринимает как измену своему уже сформировавшемуся миропониманию. Именно поэтому в книге «В огненных столбах» так остро ощущается «соитие чаяния с отчаянием»¹⁹.

Отсюда становится понятным представление Нарбутом в триптихе «Большевик» себя, поэта-большевика, в виде Иуды:

* Трагическое ощущение умирания старого века и ненужности новому времени накопленных духовных ценностей появляется и в стихах нарбутовского товарища по Цеху поэтов О. Мандельштама (см. стихотворения «Век» (1922); «1 января 1924» (1924); «Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924)): «Какая боль — искать потерянное слово, / Больные веки поднимать».

И, опершись на посох, как привык,
пред Вами тот же, тот же, — он один! —
Иуда, красногубый большевик,
грозовых дум девичьих господин ²⁰.

По мнению В. Беспрозванного, «образ Иуды не только содержит вполне прозрачный намек на большевистскую карьеру самого Нарбута, но и дает этому намеку сложную эмоциональную окраску, акцентируя здесь тему предательства и подчеркивая его кроваво-инфернальный трагизм»²¹.

В стихах книги «В огненных столбах» Нарбут продолжает развивать тему своей физической ущербности, видя в ней знак возмездия за какую-то необъяснимую вину (возможно, за игру с судьбой, со своей творческой совестью).

Мотив духовной и физической травмы, полученной Нарбутом в новогоднюю ночь на 1 января 1918 г.^{*}, явно проступает в цикле «Семнадцатый» («...какой зажмешь ты рану ватой, / водой опрыскаешь какой?»²²; «Не от штыка — от револьвера / в пути погибнуть как-нибудь»²³), в стихотворениях «Зачем ты говоришь раной...» («Слезам и черной кровью / сквозь пальцы брызжут на глыбы»²⁴) и «В огне» («...а горе простоволосым / глядит на меня в окно. // Ах, эти черные раны / на шее и на груди!»²⁵)**.

Но наиболее остро тема личной вины прозвучит в стихотворении «Совесть»²⁶, в своеобразной попытке самоанализа внутреннего кризиса:

Жизнь моя, как летопись, загублена,
киноварь не вьется по письму.
Я и сам не знаю, почему
мне рука вторая не отрублена...

^{*} В ночь на 1 января 1918 г. семья Нарбутов, справлявшая Новый год на хуторе Хохловка (родовое имение жены поэта), подверглась нападению банды анархистов.

^{**} В результате налета у Нарбута была прострелена кисть левой руки (из-за начавшейся гангрены кисть ампутировали); кроме того, он получил несколько штыковых ран, в том числе в область сердца.

Муза Нарбута является одновременно и его совестью. Это муза-калека:

И пришла чернявая, безусая
(рукою и губы набекрень)
Муза с совестью (иль совесть с музою?)
успокаивать мою мигрень.

Своим появлением муза не возвышает душу поэта, а отягощает ее муками совести. Не случайно сама муза «как Ева, прячется за листьями»*. Данное библейское сравнение указывает на грех искушения, которому, подобно Еве, подверглась и муза поэта. Это искушение новым, злободневным идейно-политическим словом, союз с которым у Нарбута так и не сложился. В результате муза не просто прячется от поэта, она вовсе покидает его.

Попытка Нарбута показать сложность духовных перипетий и жестких реалий революционного времени потерпела двойную неудачу. Во-первых, поэт, несмотря на всю искренность своего порыва, не смог сродниться с языком новой эпохи, с ее революционно-идейной тематикой. Во-вторых, он постоянно выбивается из рамок формирующейся советской поэзии — оптимистического призыва и лозунга.

Углубление творческого кризиса связано еще и с разрывом с читателем нового времени. Библейская тематика и не совсем понятная «широким массам» усложненная образность вкупе с циничным характером Гражданской войны, переданным с реалистичной точностью, провоцируют вторую неудачу. Книга «В огненных столбах» была запрещена и, помимо сигнальных и авторских экземпляров, уничтожена. Советская цензура не простила Нарбуту такое «и впрямь <...> прекрасное, хотя и несколько мистическое изображение революции»²⁷.

После неудачной попытки издать книгу «В огненных столбах» Нарбут решает выйти к читателю со стихами, лишенными революцион-

* После совершенного греха (искушения плодом с древа познания добра и зла) Адам и Ева сначала прикрываются листьями («сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания»), а затем прячутся от гнева Божьего («и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая» (Быт., 3: 7–8)).

ной патетики. Это возможность выйти из кризиса, остановиться и с высоты прожитых лет оглянуться на прошлое, на свою судьбу. В свою новую книгу «Казненный Серафим» Нарбут включает стихи 1916–1921 гг.

Основной корпус книги «Казненный Серафим» создавался Нарбутом с 1922 по 1925 г. Композиция книги, «выстроенной как бы в автобиографическом сюжете»²⁸, включает в себя три раздела: «На рассвете, праведником», «Казнь», «После гибели».

Стихи первого раздела «На рассвете праведником» связаны с воспоминаниями поэта о времени детства и юности. Второй раздел «Казнь» — этап взрослой жизни, наступление которого рассеивает безмятежное счастье. Упорядоченность и казенность деловой жизни выводят героя на уровень автоматического проживания. В стихотворении «Телеграфист (На захолустной)» Нарбут представляет монотонное и механическое существование в образе действующего сухо и четко телеграфа: «Скучная филантропия! И нет интереса»²⁹.

«Линейная тоска»³⁰ деловой жизни отодвигает на второй план чувственное начало, подменяя его рабочей схемой, графиком: «Не женщину искать, а разграфим / Календари, и пусть течет бельмо»³¹. Интенсивный ритм издательской жизни чиновника Нарбута перебивает прежние творческие порывы. Его натурфилософское поэтическое сознание уступает место «телеграфному» стилю агиток, лозунгов и директив.

Кардинальное переустройство страны на идеологическом, культурном, бытовом уровнях аллегорически представлено в стихотворении Нарбута «Белье»³². Стирка белья — это тщательная чистка своей судьбы в рамках нового времени. От прошлого остается лишь грязная вода: «И глянцевет емкий таз, / И погребальный весел мрамор».

Комментируя это стихотворение непонятливым читателям, Нарбут пишет: «Через таз, мраморное мыло, пузыри, стрекозину радугу, выкрутасы комаров-карамор — к мускулам, чистоте, труду»³³. Но только в этом официальном комментарии Нарбут умалчивает об иронической стороне стиха, в котором радуга — символ коммунистического светлого будущего — предстает уже не в библейском, а в сниженном виде: «И в пузыре, что поднялся, / В той радуге, — мигает клизма».

Герой «Казненного Серафима» готов к казни: «Намыленный, как пудель, под железо / Откидываю шею»³⁴. Неизбежность кары («Голову требует темная плаха»³⁵) не страшит поэта, поскольку опыт смерти, прочувствованный еще в книге «Плоть», позволяет стоически воспринимать грядущую гибель: «Рухну ли насмерть, все будет знакомо»³⁶.

В заключительном разделе «После гибели» поэту остается лишь за чаем, в компании «парового серафима» (самовара), напоминающего о потерянном рае, ждать падение Серафима небесного, казенного и низвергнутого с небес.

Серафим в традиции пушкинского «Пророка» может восприниматься здесь как небесный вдохновитель поэта. «Серафимова забота»³⁷ освещает творчество певца, чувствующего прочную, неразрывную связь со своим покровителем:

Но шестикрылое крепко.
Суровой пристегнуто ниткой,
И не уйти мне от слепка,
Из воздуха, глины, напитка³⁸.

Нарбут нарушает каноническое восприятие Серафима как существа бестелесного и совершеннейшего. Серафим Нарбута неотторжим от судьбы поэта*. Он не только ранит своего подопечного любовью и вдохновением («Серафим снежинкой порошит. / Белая вуаль, и снова рана»³⁹), но и сам переживает с поэтом муки творчества.

Кризисная ситуация в духовном мире поэта отражается и на его покровителе. Поток созданных на потребу общества стихов-агиток ранит Серафима: «Сонное перо на теплых крыльях / снизу поотрепано»⁴⁰; «...под перьями у Серафима / Мозоль болит: конючит и конячит»⁴¹. Нетленные крылья высшего существа вдруг обретают свойства несовершенной плоти.

Отходя от музыки сфер к диктату общественно-политических нужд, поэт тем самым губит своего Серафима. Натертые до зудащих

* Согласно теологической трактовке, Серафимы, представители высшего ангельского чина, не покровительствуют человеку, поскольку эту миссию выполняют ангелы-хранители.

мозолей крылья вдохновения не выносят этого испытания, в итоге превращаясь в грубые палки: «Оглоблями и крыльями — в просторы»⁴².

В контексте книги просматривается и еще одна версия трактовки образа казненного Серафима, связанная напрямую с личностью поэта. Тема творчества, развивающегося в условиях идейной несвободы, зависимости от конъюнктурной необходимости идти в ногу со временем, определяет характер глубокого кризиса в творческом сознании поэта.

Стремление Нарбута освободиться от «телеграфного» производства стихов, «бросить аппарат и взять гитару»⁴³ обретает в книге подчас слишком резкое и даже отчаянное звучание:

Вконец опротивели ямбы.
А ямами разве уйдешь?
И что — дифирамб?
Я к херам бы
Хирама* и хилый галдеж!⁴⁴

Поэт предчувствует надвигающуюся на него пустоту. Музыка перестает звучать: «Великолепная грустью бандура / (Барышни и кавалеры!) ушла...»⁴⁵. Небеса безмолвствуют, они опустошены: «А в небе — угольные ямы / (До ямбов ли, страшное тут?)»⁴⁶.

В результате сам поэт, надорвав свои крылья вдохновения, становится подобен падшему Серафиму. Не случайно В. Катаеву Нарбут всем своим образом напомнил «не то смертельно раненного гладиатора, не то падшего ангела с прекрасным демоническим лицом...»: «Может быть, он действительно был падшим ангелом, свалившимся к нам с неба в черном пепле сгоревших крыл. Он был мелкопоместный демон, отверженный богом революции. Но его душа тяготела к этому богу. Он хотел и не мог искупить какой-то свой тайный грех, за который его уже один раз покарали отсечением руки, но он чувствовал, что рано или поздно за этой карой последует другая, еще более страшная, последняя»⁴⁷.

После подготовки «Казненного Серафима» к печати до настоящего «административного» падения Нарбута оставалось еще три

* Отрицание Хирама, архитектора, построившего дворец царя Соломона, звучит как скрытый вызов творческому акту, восхваляющему какую бы то ни было власть.

года. Но уже в первой половине 1920-х гг. поэт осознает явную несовместимость своих стихов со вкусами советского читателя. Из всей книги в периодике он напечатает лишь три стихотворения (В парикмахерской (уездной) // Понедельник (Харьков). 1922. 18 дек.; В начале // Там же. 1923. 26 марта; Белье // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 1). После публикации стихотворения «Белье» поэту придется растолковывать его по просьбам читателей⁴⁸. Сделает это он весьма сухо и с некоторой долей сдержанного раздражения, а после его муза умолкнет фактически на десять лет.

Желание Нарбута открыть новую страницу своей творческой биографии книгой «Казненный Серафим» обернулось неудачей. Возможно, это произошло потому, что поэт не нашел общего языка с новой читательской публикой и осознал ненужность своего искусства широким читательским массам.

Стихи «Казненного Серафима» весьма трудны для прочтения, поскольку строятся на сложных ассоциативных образных цепочках и причудливой грамматике. Выражаясь языком самой книги, поэт бьет «Шаром по ямам (гип да гоп!) шарад»⁴⁹. Вероятно, он и сам поймет, что зашел в некий тупик усложненности, где невозможно чудо творческого преображения, где ему уже «Не кувыркнуться вещью кавуркой»⁵⁰.

Тем не менее становится ясно, что Нарбут не стремится приспособиться к патетике советского поэтического языка. Такой идейной перестройке творческого самосознания он предпочтет молчание.

Переиздав все то, что было написано им до революции и во время Гражданской войны, Нарбут тщетно пытается найти в себе какой-то новый голос, свойственный новому темпу времени, новому мироощущению.

В 1922 г. «центр тяжести» издательской и редакторской деятельности Нарбута переносится в Москву, куда он был переведен на должность сотрудника административно-организационного управления Наркомпроса. В 1924 г. Нарбут получает назначение в агитпропотдел ЦК партии на должность заместителя заведующего отделом печати ЦК РКП (б).

Карьерный рост и разносторонняя деятельность в сфере литературных и печатных организаций втягивают Нарбута в водоворот слу-

жебной жизни. Переданная в 1925 г. Воронскому рукопись «Казненного Серафима» так и останется неопубликованной. Став чиновником и крупным издателем, Нарбут отходит от создания стихов.

Успехи Нарбута на партийном и издательском поприще выводят его в ряд весьма значительных фигур, влияющих на развитие литературного процесса в стране. Но платой за такой «административный» успех становится отход бывшего акмеиста от поэтического творчества.

М. Зенкевич утверждает, что Нарбут бросил писать стихи в 1921 г.⁵¹ Л. Чертков указывает на 1923 г.⁵², скорее всего, полагаясь на публикацию стихотворения «Белье», ставшую последней в 1920-е гг. Но более объективной можно считать версию, указывающую в качестве начала творческого затишья поэта 1925 г.⁵³ В это время Нарбут завершает работу над «Казненным Серафимом», уже понимая невозможность выхода таких стихов в советской печати.

В результате происходит столкновение Нарбута-руководителя и Нарбута-поэта. Активный политический деятель, признающий победу пролетарского искусства, не уживается с творческой личностью, не желающей сдавать свои прежние эстетические позиции. Это и приводит Нарбута к глубокому мировоззренческому кризису, разрешившемуся казнью Серафима, его музы.

Молчание Нарбута вызывает неоднократные возгласы недоумения среди поэтов. Так, Н. Асеев уже в 1922 г. выражает желание вновь зримо ощутить напор живого нарбутовского слова: «Чтобы кровь текла, а не стихи — / С Нарбута отрубленной руки...»⁵⁴. В 1926 г. М. Зенкевич напишет в «Отходной из стихов»:

Свершу самоубийство, если я
На миг поверю, что с тобой
Расстаться можно так, поэзия,
Как сделал Нарбут и Рембо!⁵⁵

Общественную трактовку отхода Нарбута от стихов выразил в 1924 г. И. Лежнев: «И трижды прав Вл. Нарбут, несомненно один из интереснейших поэтов нашего времени, что, посвятив себя политической работе, он отсекает художественную, — и стихов сейчас не пишет

“принципиально”. Работа его в Ц.К.Р.К.П. совершенно отчетлива, ясна, прямолинейна, рациональна до конца. Поэтическое же творчество по самой природе своей иррационально, и “совместительство” было бы вредно для обоих призваний»⁵⁶.

Однако идейные споры о новом понимании искусства и возникающие писательские конфронтации втягивают Нарбута в круговорот окололитературных баталий и интриг.

Отдел печати стремится контролировать литературный процесс и получить право влиять на его развитие, полагаясь на принцип партийности в искусстве. Противником такой установки становится А. К. Воронский — критик, писатель, организатор журнального дела.

Выступая против гегемонии пролетарских писателей, объединившихся в Всероссийскую ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП), Воронский ведет активную борьбу, направленную против централизации управления в области литературы. Именно на этой почве и происходит его конфликт с Нарбутом, что и спровоцировало огласку трагического для Нарбута факта его биографии.

Неожиданно появляются свидетельства о том, что в деникинской контрразведке Нарбут письменно отрекся от своей большевистской деятельности. Биографы Нарбута склонны предполагать, что появление этого документа напрямую связано со стремлением Воронского убрать Нарбута со своего пути. На этот факт указывает и Н. Я. Мандельштам: «Воронский одолел Нарбута с помощью Горького. Он раздобыл документ, подписанный Нарбутом в деникинской тюрьме, кажется, в Ростове. Спасая жизнь, Нарбут отрекся от большевизма и вспомнил про свое дворянство»⁵⁷.

В результате Нарбут был снят с занимаемых им должностей и «исключен из партии за сокрытие ряда обстоятельств, связанных с его пребыванием на юге во время белогвардейской оккупации»⁵⁸. Рушилось все, что было наработано за десять лет интенсивного труда.

Оставшись не у дел, Нарбут вынужден был зарабатывать на жизнь случайной литературной работой: в 1930 г. редактирует театрально-музыкальный справочник, занимается литературной корректурой переводов.

Важно учитывать и тот общественный вакуум, который образовался вокруг опального издателя и редактора. Прежде востребованный, теперь он оказывается никому не нужен.

Но именно отстранение от руководящей работы в 1928 г. дает Нарбуту шанс найти свое слово и преодолеть затянувшийся творческий кризис. Находясь в труднейшем положении опального издателя, Нарбут пытается вернуться в поэзию. По утверждению М. Зенкевича, постепенное возвращение Нарбута к стихам происходит «в конце двадцатых годов»⁵⁹.

В это время В. Нарбут и М. Зенкевич возглавляют группу поэтов, выдвинувших идею научной поэзии. В рамках этого тематического направления Нарбут обращается не к «космическо-философской проблематике»⁶⁰, а к молекулярным процессам, происходящим в биологическом микромире. Не случайно раздел научных стихов в сборнике «Спираль» поэт назовет «Под микроскопом».

Свое понимание назначения научной поэзии Нарбут излагает в стихотворении «Микроскоп» (Новый мир. 1933. № 6. С. 81–82). Поэт предлагает перейти от планетарной тематики к пристальному рассмотрению микромира:

До сих пор был для тебя потерян
Этот мир, достойный мир бактерий.
До сих пор с тобою, пролетарий,
Мы ходили только в планетарий⁶¹.

Нарбут отстраняется от метафизического постижения бытийных метаморфоз и приходит к естественно-научному, рациональному взгляду на мир. Поэтому научная поэзия Нарбута наполняется множеством терминов, связанных преимущественно с биоорганической химией, селекционной биологией и анатомией. Нарбут стремится к поэтизации профессий, связанных с перспективами развития народного хозяйства и точным расчетом (стихотворения «Садовник», «Садовод», «Бабые лето», «Бухгалтер»), к поэтизации технических возможностей и их влияния на трудовое воспитание советского человека («Железная дорога», «Пуговица», «Лесозавод»).

В популярной форме Нарбут пытается показать советскому читателю пользу научных знаний и возможность их практического применения: «Темными, незрячими, глухими / Разве можем оставаться к химии!»⁶²; «Она (революция!) / Тянет учиться»⁶³; «Надо рыжее пятно похерить — / Ржавчину, колонию бактерий. / Не от них ли прочность потеряла / (Качество) полоска матерьяла?»⁶⁴.

В результате поэту не удастся избежать единения науки и идеологии. Практически во всех научных стихах Нарбута возникает «вопрос о переделке и познании мира пролетариатом»⁶⁵. Так появляются лозунговые гипотезы политико-экономического характера о привлечении бактерий на службу советской власти: «А нельзя ль определить их в слуги? / А нельзя ль с круговоротом жизни / В план включить их при социализме?..»⁶⁶.

Нарбут переносит марксистско-ленинское учение о классовой борьбе на микробиологический уровень, замечая разность между полезными и вредными бактериями: «Круглые и ниточные массы / Распадаются, кипя, на классы; / Есть полезные, как солнце, виды, / Есть вредители и паразиты...»⁶⁷.

В итоге прежде своеобразный и оригинальный поэтический язык Нарбута наполняется «газетными советизмами» и «дежурными идеологическими фразами-отписками»⁶⁸. Возникает ощущение, что в стихотворении «Бухгалтер» поэтическое сознание Нарбута погрязло в обилии канцеляризмов. Даже самоопределение поэта полностью советизируется: «Чернильная душа, я инженером / Стал человеческих (писатель) душ»⁶⁹.

Фактически все стихотворения «научного» содержания становятся неимоверно растянутыми. Создается впечатление, что поэт не может вовремя закончить стихотворение, поскольку точно не уверен в том, выразил он мысль или она требует дополнительного развития. В результате замысленные Нарбутом поэмы (о Мичурине, «Малярия», «Лесозавод») и цикл «На Тверском» так и останутся недоработанными.

Обращение к научной поэзии стало для Нарбута неудачной попыткой творческого возрождения и провальной попыткой выхода из кризиса: «Перегруженность физиологизмом, тенденции к подмене социальных явлений биологическими говорят о том, что подлинной

мировоззренческой перестройки Н<арбут>. не произвел»⁷⁰. Но эта неудача говорит о подлинности его поэтической натуры, не сумевшей приспособиться к штамповке нужных для государственной системы стихов.

Возвращение доброго имени было важно для Нарбута. Тем более что в 1930-е гг. в литературоведческих и критических работах складывается предпосылка к развенчанию его поэтического творчества. Так, в «Литературной энциклопедии» (1934) ранней лирике Нарбута приписывалось «некритическое отношение к реальной действительности, за которым скрывалась апология капиталистического строя», а в послереволюционной его поэзии виделось «общее славословие революции, облеченное в высуренные, евангелические тона»⁷¹.

К тому же развернувшаяся весной 1936 г. полемика о формализме затронула и Нарбута. Критик В. Кирпотин, анализируя стихотворение Нарбута «Еда», обвинил поэта в «формалистическом шуткарстве»: «Что это, как не насильственное шуткарство заблудившегося и в поэзии и в нашей действительности интеллигента?»⁷².

В 1934–1936 гг. Нарбут предпринимает попытку издать книгу своих избранных стихотворений «Спираль». В нее вошли стихи из основных книг Нарбута от «Аллилуйи» до «Александры Павловны». Послереволюционных стихов там почти нет.

При подготовке рукописи «Спирали» Нарбут полагался на проведенную им в 1922 г. редакцию своих дореволюционных произведений. На это указывают двойные даты, проставленные под стихами: 1918 (1922). Кроме того, в рукопись внесены более поздние изменения, под воздействием которых старые стихи были «сильно искажены, замучены»⁷³. Вероятно, поэт пытался провести внутреннюю цензурную ревизию, стремясь все-таки выпустить книгу. Несмотря на это уже начавшийся в 1936 г. набор «Спирали» был рассыпан.

Издание сборника было необходимо Нарбуту как некая внутренняя установка, как доказательство выхода из творческого кризиса. Последняя его книга вышла в 1922 г., следовательно, современный читатель имел весьма смутные представления о некогда известном поэте, решившем вернуться к творчеству.

И все же особый интерес представляют стихи Нарбута 1930-х гг., в которых заметно стремление поэта найти выход из творческого тупика. Эти стихотворения в первом российском издании избранных произведений объединены в раздел «Косой дождь»*.

В стихотворении «Ты что же камешком бросаешься...»⁷⁴ заметна попытка поэта осмыслить и принять ситуацию творческого кризиса. Ключом к этому тексту можно считать вариант заглавия, оставленный Нарбутом в черновике: «Орфей, Евгений и я»⁷⁵.

Поэт рассматривает здесь две стороны своего сознания, в конце стихотворения вступающих в диалог. Орфей — это поэт, стремящийся воспеть новую жизнь, где «Лучистое соревнование / Счет углы орбит». Евгений — скептик с болезненным восприятием советской нови. Он наделен признаками ущербности: «Рука-то без ногтей»; «Его сапог — протез»; «В нем — желчь»**. Поскольку Евгений готов выскокить из некоего градусника (медицинского мерил здоровья), он воспринимается поэтом как болезненный бред — «Термометра болезнь».

Здесь же Нарбут представляет и общественно-политическую атмосферу тех лет, в которой происходит его выбор между Орфеем и Евгением. Чистка партийных рядов и отсеив неблагонадежных граждан ассоциируются у поэта с решетом и сеялкой: «...коллективизация / Грохочет решетом»; «Зерно продергивает сеялка, / Под лупу — паспорта!»

Лирическое Я поэта выбирает позицию не Орфея-активиста («Орфей кудлатый на собрании / Про торбу говорит») и не Евгения-скептика. Поэт стремится обрести новое слово, которое позволит ему реабилитировать свое творческое начало, но уже на качественно другом уровне: «Что ж, похвала, начнем уж сызнава / (Себе) плести венки».

Поиск нового слова, источника вдохновения запечатлен в стихотворении «Криница»⁷⁶. Спуск в колодец, в глубину сруба, в его «тинистый гай», где «утробная лопается вода», становится для Нарбута знаком, выражающим его стремление прочистить заглохший источник творчества: «Палкою рот раздеру я ключу».

* Именно такое название Нарбут планировал дать своей книге в 1936 г.

** Возможно, это следы автохарактеристики поэта, сформированной в прежних книгах.

Та же тенденция заметна и в стихотворении «Чехов»⁷⁷. Идиллическая атмосфера Ялты, способствующая развитию чеховского таланта, благотворно воздействует на поэта. Археологические раскопки в Тавриде толкают его на раскопки в своей душе прежних творческих сил, «на раскопки / Затерянных вилл, / Ворот, / Городищ / И сердец».

«Курортная» тема* продолжается и в одном из последних стихотворений Нарбута «Воспоминания о Сочи-Мацесте»⁷⁸. В первой части поэт неоднократно обращается к музе, образ которой ассоциируется с библейской героиней: «Ревекка-муза! / Хоть словечко / Шепни, наушничая, мне...» Ревека, жена Исаака, двадцать лет «была неплодна» (Быт., 25:21), перед тем как продолжить благословенное небом потомство. Поэт, выпрашивающий у своей «неплодной» музы вдохновение, все-таки верит в свое возрождение:

Мне рано думать об отставке...

Нет, нет, — Ревекка не права:

Купальской ночью

В лютой давке

Летят и светятся слова.

Поиск внутренней гармонии в сложное время литературных и политических баталий осознается Нарбутом как действие не только сложное, но и весьма опасное. Порой среди противоборствующих сторон не было победителя: оба противника терпели поражение**. Такая же ситуация представлена в стихотворении «Перепелиный ток»⁷⁹.

На токовище во время поединка перепела попадают в силки. В пылу боя они, ослепленные соперничеством, не замечают опасности. Нарбут мастерски передает ощущение застигнутой врасплох птицы, при этом проецируя его на себя: «Сам-то я в прорву лечу, дрожа, / Слыша, как обнажает шея стержень / Под черенком ножа».

* В 1936 г. Нарбут проходил лечение в Центральном санатории РККА им. К. Ворошилова в Сочи.

** Это подтверждает конфликт между Воронским (исключен из партии в 1927 г., расстрелян в 1937 г.) и Нарбутом (исключен из партии в 1928 г., расстрелян в 1938 г.).

Несмотря на то, что муза не часто посещает Нарбута, поэтическое, пророческое ощущение действительности не покидает его. Уже в 1933 г. в первой редакции «Перепелиного тока» звучит предчувствие собственной гибели:

Вот, обессилев, завязли в тенетах
Головы схваченных забияк,
Расквитавшихся волею и плотью
За нее, как и я...⁸⁰

В 1936 г. Нарбут изменит финал стихотворения, изъяв последнюю строфу и представив все действие как сновидение. Он устранил слишком опасный контекст, читающийся слишком явно на пороге того времени, когда на токовище политических игр прольется кровь государственных деятелей, сложивших головы под ножом репрессий.

Но никакая корректура стихов не поможет поэту. Вероятно, Нарбут чувствовал это. Пытаясь пробудить в себе искреннее, живое, свободное от идеологических установок слово, он понимал, что тем самым ставит себя на грань риска и, возможно, самоуничтожения:

Мне не чернилом, — кровью из артерий
Писать стихи, как на себя донос!⁸¹

Искушение «чернильной души» советского Нарбута должно пройти именно через кровь, именно через те «кровяные» образы, что бились в сердце его поэзии когда-то. При этом поэт не может отъединиться от вошедших в эту кровь патриотических посылов: «Страна моя! / Родина! / В сердце твое / По венам бежит и моя руда»⁸²; «Родина-ласточка, косые крылышки, / С кровью и мясом и меня возьми!»⁸³.

Тяга к земле, к ее недрам, скрывающим, как и в «Кринице», нечто ценное, уже не повторяет семантику «Аллилуйи», «Вия» и «Плоти». Вместо «злого ведовства» и угрюмой мощи поэт чувствует в земле родную стихию, одновременно близкую и трагически недостижимую:

Среди ювелиров мира не стану и сотым,
Но первым нагнусь (поэт!...). К просяному зерну.
Здесь каждый булыжник пахнет смолой, креозотом,
Болезнью и детством. Разве его я верну?⁸⁴

Во второй половине 1930-х гг. Нарбут входит в среду переводчиков, посещает их встречи на квартире у Л. Г. Багрицкой. На этих стихийных вечерах литераторы обсуждают положение дел в писательской среде. Фактически сразу собрания были взяты под контроль 6-м отделением СПО ГУТБ НКВД. В ночь с 26 на 27 октября 1936 г. в квартире Нарбута был произведен обыск, а ее хозяин отправлен на Лубянку.

Следствие по делу об участии в террористической организации (обвинительная статья 58, пункт 8) И. С. Поступальского, П. С. Шлеймана, В. И. Нарбута, П. Б. Зенкевича велось фактически 9 месяцев. 23 июля 1937 г. Особым совещанием при НКВД СССР был вынесен приговор: «Нарбута Владимира Ивановича за к. р. деятельность заключить в исправтрудлагерь сроком на ПЯТЬ лет, сч. срок с 11.XI.36 г.»⁸⁵.

О дальнейшей судьбе Нарбута свидетельствуют его одиннадцать писем жене. В тяжелейших условиях ему удавалось сохранить выдержанный; ровным, легким и подчас шутивым тоном своих писем он пытался поддержать и успокоить жену. Мысли о жене и переписка с нею становятся для поэта спасательным кругом: «...мечтать о тебе, о нас, о нашей прошлой и будущей жизни. И это — тот эликсир, который поддерживает меня»⁸⁶.

Необходимо обратить внимание на оптимистический дух, в котором выдержаны все его письма: «Я убежден, что Колыма закалит меня, сделает более стойким, мужественным...»⁸⁷. В них нет раскаяния, но нет и сетований на судебную ошибку: «Посланные мне испытания переношу твердо, героически, — буду работать, как лев. Я докажу, что я не контрреволюционер, никогда им не был и не буду — ни при каких обстоятельствах»⁸⁸.

В Магадане, ожидая распределение на «отдельные работы», Нарбут испытывает прилив творческих сил. В письмах (от 27 ноября 1937 г. и от 1 декабря 1937 г.) появляются великолепные живописные пейзажи

холодного края. «Я обязательно где-либо использую эту подлинную “северность”, северный озноб природы для своих стихов», — пишет он⁸⁹.

Стремление вернуться к творчеству Нарбут объясняет чувством сильнейшего «лирического подъема»: «Объясняю это колоссальными душевными переживаниями. <...> Лишь бы разрешили только мне писать здесь стихи, — не писать будет, убежден теперь, для меня мучительно. <...> может, и нужно было это потрясение, чтобы вернуть меня к стихам»⁹⁰.

Преодоление творческого кризиса явно ощущается поэтом в новых жизненных испытаниях. В письме от 27 ноября 1937 г. сохранились последние дошедшие до нас поэтические строки Нарбута:

...И тебе не надоело, муза,
Лодырничать, кланчить, поводырничать,
Ждать, когда сутулый поднимусь я,
Как тому назад годов четырнадцать!..⁹¹

По замечанию самого поэта, это начало одного из «тюремных стихотворений», которые сложились в голове (тетради, перья и химические карандаши были запрещены режимом). Обращение Нарбута к событиям четырнадцатилетней давности указывают на годы творческого перелома в его судьбе. В 1922–1923 гг., отредактировав и издав свои революционные стихи, поэт устремляется к поиску нового слова в стихах «Казненного Серафима».

28 февраля 1938 г. специальной медицинской комиссией он был «актирован», т. е. признан абсолютно нетрудоспособным. Но именно медицинский вердикт поставит Нарбута в положение ненужного лагерного балласта, от которого, по возможности, начальство стремилось избавиться. В начале апреля 1938 г. против Нарбута было возбуждено новое уголовное дело об «антисоветской повстанческой организации», а «14 апреля 1938 года девять участников “группы саботажников”, на основании постановления тройки УНКВД по ДС от 7 апреля, были расстреляны»⁹².

Нарбут готов был к выходу из творческого кризиса через новые испытания и страдания. Но судьба распорядилась иначе, не предоставив поэту шанса воскресить своего Серафима.

Истоки творческого кризиса Владимира Нарбута в советский период творчества заложены в иллюзорном, но искреннем стремлении поэта постичь новь советской жизни на всех ее уровнях. Быть актуальным и прежним было для него невозможно. Оставить творчество во все — немыслимо.

Акемистическая поэтика не рифмовалась для Нарбута с советской лирикой. Но усиленные попытки такой «рифмовки» не прошли даром. В результате душа поэта становится «чернильной», близкой к поиску концелярского компромисса между новоязом и новомыслием и настоящим собой. Ко всему этому добавляется еще и разрыв с читателем, который ждет от поэта чего-то, но то, что получает, его не устраивает.

В результате Нарбут проходит через попытку переосмысления прежних установок и ценностей, где он чувствовал себя органично, через период молчания, через попытку обрести новое слово.

Уйти от Нарбута-акмеиста в советского Нарбута поэт так и не смог. И эта неудача, сам исход творческого кризиса, подтверждает силу поэтической натуры Владимира Нарбута.

¹ Нарбут В. Стихотворения. М., 1990. С. 221.

² Бялосинская Н., Панченко Н. Косой дождь // Нарбут В. Стихотворения. С. 31.

³ Нарбут В. Стихотворения. С. 315.

⁴ Там же. 306.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 308.

⁸ Там же. С. 315.

⁹ Нарбут В. Стихотворения // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 348.

¹⁰ Там же. С. 313.

¹¹ Ласунский О. Г. Литературная прогулка по Воронежу. Воронеж, 1985. С. 150.

¹² Чертков Л. Судьба Владимира Нарбута // Нарбут В. Избранные стихотворения ; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Л. Черткова. Paris, 1983. С. 23.

¹³ Нарбут В. Стихотворения. С. 357.

¹⁴ Нарбут В. И. В огненных столбах. Одесса, 1920. 39 с.

¹⁵ Нарбут В. Стихотворения. С. 210.

¹⁶ Там же. С. 204.

- ¹⁷ Там же. С. 209.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 34.
- ²⁰ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 220.
- ²¹ *Беспрозванный В.* Анна Ахматова — Владимир Нарбут: к проблеме литературного диалога [Электронный ресурс]. М., 2005. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/536633.html>. Заглавие с экрана.
- ²² *Нарбут В.* Стихотворения. С. 204.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же. С. 209.
- ²⁵ Там же. С. 212.
- ²⁶ Там же. С. 215.
- ²⁷ *Катаев В.* Алмазный мой венец // Уже написан Вертер. М., 1992. С. 213.
- ²⁸ *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 37.
- ²⁹ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 237.
- ³⁰ Там же. С. 251.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 250.
- ³³ *Нарбут В.* Белье. Комментарий // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 4.
- С. 10.
- ³⁴ *Нарбут В.* Стихотворения. 243.
- ³⁵ Там же. С. 248.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же. С. 231.
- ³⁸ Там же. С. 254.
- ³⁹ Там же. С. 240.
- ⁴⁰ Там же. С. 231.
- ⁴¹ Там же. С. 239.
- ⁴² Там же. С. 242.
- ⁴³ Там же. С. 237.
- ⁴⁴ Там же. С. 253.
- ⁴⁵ Там же. С. 249.
- ⁴⁶ Там же. С. 253.
- ⁴⁷ *Катаев В.* Алмазный мой венец. С. 212, 215–216.
- ⁴⁸ См.: *Нарбут В.* Белье. Комментарий. С. 10.
- ⁴⁹ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 245.
- ⁵⁰ Там же. С. 242.
- ⁵¹ *Зенкевич М.* Владимир Нарбут // День поэзии. 1967. М., 1967. С. 226.
- ⁵² *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута. С. 22.
- ⁵³ *Нарбут Т. Р., Устиновский В. Н.* Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19.
- С. 326.
- ⁵⁴ *Асеев Н.* «Нынче утром певшее железо...» // Красная новь. 1922. № 4. С. 23.

- ⁵⁵ *Зенкевич М. А.* Сказочная эра : Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М., 1994. С. 190.
- ⁵⁶ *Лежнев И.* Где же новая литература? // Россия. 1924. № 1. С. 187.
- ⁵⁷ *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. М., 1999. С. 61.
- ⁵⁸ З.-М. [*Захаров-Мэнский Н.*] Нарбут // Литературная энциклопедия : в 11 т. М., 1934. Т. 7. Стб. 588.
- ⁵⁹ *Зенкевич М.* Владимир Нарбут. С. 226.
- ⁶⁰ *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута. С. 26.
- ⁶¹ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 330.
- ⁶² Там же. С. 332.
- ⁶³ Там же. С. 339.
- ⁶⁴ Там же. С. 331.
- ⁶⁵ З.-М. [*Захаров-Мэнский Н.*] Нарбут. Стб. 588.
- ⁶⁶ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 331.
- ⁶⁷ Там же. С. 332.
- ⁶⁸ *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута. С. 27.
- ⁶⁹ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 358.
- ⁷⁰ З.-М. [*Захаров-Мэнский Н.*] Нарбут. Стб. 588–589.
- ⁷¹ Там же. Стб. 588.
- ⁷² *Кирпотин В.* Литература и советский народ // Октябрь. 1936. № 6. С. 214.
- ⁷³ *Бялосинская Н., Панченко Н.* Косой дождь. С. 40.
- ⁷⁴ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 263–264.
- ⁷⁵ Там же. С. 431.
- ⁷⁶ Там же. С. 258–259.
- ⁷⁷ Там же. С. 260–262.
- ⁷⁸ Там же. С. 362–367.
- ⁷⁹ Там же. С. 265–266.
- ⁸⁰ *Нарбут В.* Перепелиный ток // Новый мир. 1933. № 6. С. 43.
- ⁸¹ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 357.
- ⁸² Там же. С. 325.
- ⁸³ Там же. С. 367.
- ⁸⁴ Там же. С. 431.
- ⁸⁵ Цит. по: *Бирюков А. М.* Последний Рюрикович : истории, очерки. Магадан, 1991. С. 19.
- ⁸⁶ *Нарбут В.* Стихотворения. С. 375.
- ⁸⁷ Там же. С. 377.
- ⁸⁸ Там же. С. 372.
- ⁸⁹ Там же. С. 374.
- ⁹⁰ Там же.
- ⁹¹ Там же. С. 375.
- ⁹² *Бирюков А. М.* Последний Рюрикович. С. 43.

4.4. Даниил Хармс в 1930-е гг.: попытки преодоления творческого кризиса

Творчество Хармса характеризуется гротесковостью, многообразной художественной игрой, обильным использованием алогизмов и парадоксов. Дискредитация существующих общественных установлений, осмеяние общепринятых правил, неприятие традиционных ценностей в сочетании с душевной открытостью, житейской неприспособленностью и глубокой религиозностью способствовали формированию оригинальной творческой индивидуальности писателя, свидетельствовали о чувствительности его художественного сознания. Настроенное на улавливание диссонансов литературное письмо Хармса впечатляюще вскрывало ничтожность и безобразие неодоленного человеческого существования. Вместе с тем несовершенство мироустройства оставляло тяжелейшие следы в душе самого писателя, видоизменяло его личность. Постепенно складывалась кризисная ситуация, из которой надо было искать выход. Как же действовал Хармс, какие он использовал средства для обретения устойчивости в жизненных и творческих катаклизмах? На эти вопросы мы попробуем ответить, опираясь на анализ некоторых произведений, данные творческой биографии писателя, исследования специалистов, имеющиеся свидетельства современников.

Характеризуя жизненный путь Хармса, ученые выделяют в нем два периода, разделенных арестом 1931 и ссылкой 1932 гг. Так, Жаккар в книге «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (1995) пишет: «...Мы выделили два четких периода в поэтическом пути Хармса: первый характеризуется близостью к авангарду, и в нем доминирует метафизическое стремление охватить вселенную; другой же направлен к абсурду, и им управляет тяжелый экзистенциальный кризис»¹. До ссылки обзирал Хармс полон надежд и амбиционных творческих планов, в нем кипит энергия новатора, он реализует себя, прежде всего, в лирике. После ссылки наступает время испытаний, лишений и творческих переориентаций преимущественно на жанристику мрачно-алогичных сцен, ироничных скетчей, бурлескных миниатюр и анекдотичных фабул.

Изображенная реальность представляла в зловеще очужденных формах, демонстрирующих процессы распада и опустошения.

Главным у Хармса в 30-е гг. становится энтропийное начало, «поэтика текучести» сменяется «поэтикой разрыва» (Жаккар). Продолжает работать отказ от реалистического изображения, наблюдается обилие странного и случайного, а также интерес к технологиям выворачивания жизненных процессов по принципу «обратимости необратимого»². Персонажи Хармса с легкостью и от случайных причин умирают, но нередко тут же воскресают, как в рассказе «Отец и Дочь». Смерть воспринимается как забавное и ничего не значащее явление. Смерти человека вторит утверждение его небытийственности, повторяются сюжеты исчезновения самой реальности. В рассказе «О явлениях и существованиях № 2» повествователь, наблюдая за процессом выпивания «спиртуоза» Николаем Ивановичем, последовательно фиксирует отсутствие каких-либо признаков жизни сначала вокруг персонажа: «Теперь пришло время сказать, что не только за спиной Николая Ивановича, но впереди, так сказать, перед грудью и вообще кругом нет ничего. Полное отсутствие всякого существования, или, как острили когда-то: отсутствие всякого присутствия». Следующий повествовательный шаг утверждал, что и внутри самого героя нет ничего: «...не только за спиной Николая Ивановича или спереди и вокруг только, а также и внутри Николая Ивановича ничего не было, ничего не существовало». Наконец, повествователь подходит к выводу: «Вся штука в том, что Николай Иванович не существовал и не существует»³. Учитывая название произведения, можно предположить, что человек, по Хармсу, обладает в феноменальном плане лишь именем и минимумом поведенческих способностей (манипуляции персонажа с бутылкой), а в ноуменальной проекции он пуст, лишен сущностного содержания. В этом проявлялось свойственное для творчества Хармса этой поры обезличивание человека, акцентация чуждости и враждебности мира, наполненного насилием и деструкцией. Персонажи поносят и колотят друг друга, они действуют подобно неживым автоматам, механически повторяющим слова и жесты. Сюжеты строятся как серии пустых действий в перспективе дурной бесконечности. Человек оказывается чем-то ничего не значащим для окружающих и может легко и безболезненно

терять части тела, не претендуя на сочувствие и сострадание других людей. Он — подобие тряпичной куклы, сшитой из пестрых случайных лоскутков:

Человек устроен из трех частей,
из трех частей,
из трех частей.
Хеу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Из трех частей человек!
Борода и глаз, и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук.
Хеу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Пятнадцать рук и ребро!

А, впрочем, не рук пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
пятнадцать штук.
Хеу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Пятнадцать штук, да не рук⁴.

В этом стихотворении, созданном вначале рассматриваемого периода, еще много по-обэриутски озорного, детски непосредственного. Поэт явно беззаботно развлекается и лукаво разыгрывает читателя. А вот в тексте «Голубая тетрадь № 10», открывающем цикл «Случаи», объединяющем произведения середины и второй половины 1930-х гг, человек показан как совокупность отсутствующих частей и органов, что мотивирует отказ от идентификации его в качестве объекта, достойного разговора: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа у него тоже не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было,

и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было. Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить»⁵.

В силу зрешности, пустячности и двусмысленности существования человека к нему возможно не просто уничижительное, а прежде всего агрессивное отношение. «Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде», — признается повествователь в одной из миниатюр с последующей наглядной реализацией такого «сюжета»⁶. Не стоит, конечно, считать это авторским признанием, но сам принцип агрессивной деструкции показателен и высказан здесь с прямотой, свойственной времени репрессий и политических преследований. Представляется логичным, что идея дегуманизации существования, усилившаяся в это время у Хармса, во многом инспирировалась обстоятельствами времени. Происходило изменение характера ментальности. Если в начале десятилетия на вопрос о собственных ценностных приоритетах Хармс отвечал: «Озарение, вдохновение, просветление, сверхсознание. Пути достижения. Нахождение своей системы достижения. Различные знания, неизвестные науке»⁷, то осенью тридцать седьмого года в дневнике возникнет запись: «Меня интересует только чушь: только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь в своем нелепом проявлении. Геройство, пафос, удадь, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства»⁸.

К концу 1930-х гг. скептические настроения привели Хармса к всеобъемлющему негативизму. Аналогичную эволюцию проходит также и хармсовский юмор: от легкого, слегка ироничного в «Автобиографии», «Инкубаторном периоде» — к черному юмору «Рыцарей», «Упадания», «Реабилитации» и других вещей 1940–1941 гг.

Усугубляют эту картину житейско-биографические факты, свидетельствующие об утратах и нисходящей эволюционной динамике: полностью исчезает возможность публикации произведений для взрослых, сужается круг друзей и сообщников, одни из которых умирают, другие подвергаются репрессиям и погибают. Хармс испытывает постоянные материальные затруднения, фактически нищенствует, а после публикации в 1937 г. в детском журнале стихотворения «Из дома вышел

человек с дубинкой и мешком» начинается голод, что едва не приводит к очередному распаду семьи.

Хармс испытывает чувство фрустрации, считает себя никчемным и бездарным. Его дневники, некоторые стихи и заметки переполнены ощущением катастрофизма, самоукорами, жалобами на судьбу, мольбами о помощи, взыванием к высшим силам и молитвами. Хармс пребывает в полном отчаянии. «Боже, теперь у меня одна единственная просьба к Тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков» — такая запись была сделана Хармсом 23 октября 1937 г. В ноябре дважды повторяется запись суицидального свойства: «Я не хочу жить». В конце месяца: «Боже, какая ужасная жизнь, и какое ужасное у меня состояние. Ничего делать не могу. Все время хочется спать, как Обломову. Никаких надежд нет. Сегодня обедали в последний раз. Марина больна, у нее постоянно температура от 37–37,5. У меня нет энергии». 12 января 1938 г.: «Удивляюсь человеческим силам, вот уже 12 января 1938 года. Наше положение стало еще много хуже, но все еще тянем. Боже, пошли нам поскорее смерть. Так низко, как я упал, — мало кто падает. Одно несомненно: я упал так низко, что мне уже теперь никогда не подняться»⁹.

Психологический дисбаланс обострял природную психопатичность Хармса. В 1939 г. врачи поставили ему диагноз: шизофрения. С этим диагнозом согласны современные патографы личности Хармса. Так, А. В. Шувалов в статье «Патографический очерк о Данииле Хармсе» пишет: «Психопатические личности, а Хармс безусловно представлял внешне тип истерического психопата, как правило, к 35–40 годам уже как-то приспосабливаются к жизни, находят свою социальную нишу. У Хармса такой адаптации не произошло. Поэтому можно согласиться с врачами, освидетельствовавшими писателя, что в данном случае речь шла о вялотекущем шизофреническом процессе»¹⁰. Ему вторит П. Бологов («Даниил Хармс. Опыт патографического анализа): «...отсутствие признаков стабилизации и компенсации психопатии, невозможность приспособиться к жизни и найти свою социальную нишу к зрелому возрасту, а также нарастание аутизации с еще большим отры-

вом от реальности, позволяет говорить о признаках латентного шизофренического процесса»¹¹.

Конечно, по отношению к творческой личности следует с осторожностью применять психопатологическое диагностирование, но бытовое поведение Хармса действительно отличалось неуравновешенностью, эксцентричностью и вычурностью (как известно, Хармс культивировал англазированный имидж, используя экстравагантный антураж в виде странного типа кепи, западных гольф и гетр, курил трубку а-ля Шерлок Холмс). Его тяга к игре и розыгрышу, приметы мегаломании сочетались с болезненной мнительностью и амбивалентностью суждений. В 30-е гг. начались сбои и в творчестве. Иссякало поэтическое вдохновение. Появились затруднения с процессом завершения текстов прозаических произведений. Многие произведения содержат только начальные строки повествования, переходя в разряд неоконченного: «Один чрезвычайно умный человек пошел в лес и там заблудился»; «Однажды я вышел из дома и пошел в Эрмитаж. Моя голова была полна мыслей об искусстве. Я шел по улицам, стараясь не глядеть на непривлекательную действительность»; «Жила была девочка по имени Катя. И была у девочки собачка которую звали Гынмынфынбын. Вот однажды девочка Катя купила виноград»; «Однажды Семенов пошел гулять. День был очень жаркий, и потому Семенов решил искупаться в реке. Семенов гулял очень долго, наконец устал и сел на траву возле речки, чтобы отдохнуть. День был жаркий и Семенов решил выкупаться в реке».

Неспособность продолжать и заканчивать, количественное уменьшение текстов свидетельствовали об определенном творческом спаде, которому Хармс отчаянно сопротивлялся. Как писал один из исследователей его творчества, «Даниил Иванович... владел своим безумием, умел управлять им и поставить его на службу своему искусству»¹². Свои слабости Хармс пытался превратить в силу, недостатки — в достоинства. Само разложение художественного высказывания как связного текста на уровне повествования и организации сюжета становилось у него иллюстрацией невозможности создания законченного и целостного произведения («Я вам хочу рассказать», «Однажды я вышел из дома», «Неудачный спектакль» и др.). Так проявляло себя эсхатологическое начало, перешедшее у Хармса с тематического уровня на уровень

порождающих моделей, где оно блокировало производящую деятельность, но одновременно становилось остроумным средством создания комического эффекта. Хармс начинает осознать самое фрагментарность как особую форму творческого действия: циклизуя фрагменты в произведении, названном «Пять неоконченных повествований», писатель воспринимает их как строительный материал для нового структурно-композиционного образования, в котором эсхатологические импульсы усиливаются и множатся многоволновым эхом.

Для обозначения и выражения актуальных проблем современности писатель стал активно включать в структуру текстов форсированную агрессию. Общение персонажей сопровождается почти обязательными спорами и ссорами, скандалами и драками с взаимными оскорблениями, угрозами и побоями, приводящими к телесным повреждениям, а то и смертям. Зло оказывается повседневным и обыденным, теряет свою исключительность и укорененность в культурной архаике и «подкорке» человеческой психики. Оно деперсонализируется и предстает автоматическим и обезличенным. Вместе с тем оно сохраняет свою символическую природу. Более того, насилие у Хармса становится языком описания человека и его существования. Рассматривая насилие у Хармса как способ литературного творчества, особенность письма, М. Липовецкий подмечает разнообразие выразительных возможностей языка насилия: «Насилие в “Случаях” предельно разнообразно по своим средствам, простираясь от многообразных форм избиения, членовредительства и убийства до психологических унижений и оскорбительных действий. Кроме того, оно практически универсально как “означающее”: в зависимости от контекста оно выражает раздражение (“Что теперь продают в магазинах”), радость жизни (“Начало очень хорошего летнего дня”), скорбь по погибшим товарищам (“Охотники”); оно может удовлетворять страсти (“Суд Линча”) и разрешать интеллектуальные проблемы (“Сонет”)»¹³.

Не будучи сатириком и обличителем, Хармс тем не менее отрицал неуютную действительность. Зло и безобразие жизни опустошались и подвергались смеховой деструкции, выворачиваясь наизнанку. Тотальный абсурд трансформировал изображение. В результате создавалась не трагедия, а иронический бурлеск, страшное и отвратительное

преобразовывалось в свою противоположность. Нелепые случайности, нагромождающиеся в прозе Хармса 1930-х гг., выявляли неожиданные подвохи и скрытые угрозы человеческому существованию, благодаря чему изображение приобретало объемность и глубину.

Юмор хармсовских произведений генетически связан с балаганом, эстрадным представлением, цирком. Так, стихотворение 1941 г. «Цирк Принтинпрам» имитирует монолог ярмарочного зазывалы:

Невероятное представление.

Новая программа

<...>

Две свиньи

Спляшут польку.

Клоун Петька

Ударит клоуна Кольку.

Клоун Колька

Ударит клоуна Петьку.

<...>

Четыре тигра

Подерутся с четырьмя львами.

Выйдет Иван Кузьмич

С пятью головами.

Силач Хохлов

Поднимет зубами слона.

Потухнут лампы,

Вспыхнет луна.

Загорятся под куполом

Электрические звезды.

Ученые ласточки

Совьют золотые гнезда¹⁴.

Здесь рекламируются цирковые номера и аттракционы (клоунские репризы, номера с дрессированными животными, чудеса светотехники, выступления акробатов, силачей и фокусников).

Цирк был близок Хармсу тем, что он требовал от артиста предельного напряжения всех его сил и возможностей для завоевания внимания и расположения публики. Работа в цирке связана с риском и требует сноровки, быстроты реакции и мускульной силы в преодолении физических препятствий. Она захватывающе наглядно демонстрирует власть человека над временем и пространством, объектами материального мира, собственным телом и миром животных. Поражая и удивляя своими умениями восхищенную публику, артист цирка участвует в развлекательном представлении, соединяющем эксцентрику, иллюзионизм, силовые упражнения, акробатику, эквилибристику и гимнастику на специальных снарядах, выступления (порой опасные) животных и клоунаду, веселые репризы, интермедии. То есть в цирковом представлении сочетается необычное (недоступное неподготовленному человеку, отклоняющееся от обыкновенного и нормативного) и смешное. При этом основная нагрузка приходится на трюки и аттракционы, образующие номера, а из последовательности номеров уже выстраивается программа. В основе цирковой программы, таким образом, лежит дорогой для Хармса принцип серийности, повтора и комбинирования элементов. Цирковое представление является синтетическим искусством, объединяющем музыку и свето-цветовые эффекты, физические действия и танец, пантомиму и разговорный жанр. Цирковая атмосфера привлекала Хармс своей зрелищностью, праздничностью, яркими эффектами и калейдоскопом впечатлений, о чем свидетельствует хармсовская пьеса для кукольного театра «Цирк Шардам» (1935).

Тяга Хармса к демократическому искусству цирка, низовому юмору проявлялась в том, что многие его вещи основаны на площадной комике: падениях и ушибах персонажей, фарсовых сценах перебранки и потасовки, передразниваниях и граничащих с цинизмом шутовских выходках. Писатель активно использовал комическое снижение: живой и одушевленный человек превращался у него в агломерацию предметных деталей, куклу-автомат; смерть приравнивалась к простому падению либо немотивированному исчезновению; беседа превращалась в драку, любовные действия обрывались потерей желания или неожиданным арестом; абстрактные понятия и философские категории уподоблялись бытовым предметам, материальным явлениям и грубым вещам. Хармс

с удовольствием использовал смысловую путаницу, притворство и игру мнимостями, нарочито демонстрируя непонятливость и забывчивость, симулируя тугодумие и потешный кретинизм. Нарратор то надевает маску простодушного чудака, якобы не знающего, что такое коньки и лыжи («Какие странные крючки / И непонятные дощечки!»), то никак не может вспомнить название птицы и весело коверкает слова, поэтапно, через ряд трансформаций превращая фантастическую «крюкицу» в совершенно абсурдную «кирикуркукукрекицу», то изображает подобие глубокомыслия и запутывается в паутине банальностей, примитивных суждений и тавтологий («Дорогой Никандр Андреевич, получил твое письмо и сразу понял, что оно от тебя. Сначала подумал, что оно вдруг не от тебя, но как только распечатал, сразу понял, что от тебя, а то, было, подумал, что оно не от тебя. Я рад, что ты уже давно женился, потому что когда человек женится на том, на ком он хотел жениться, то значит, что он добился того, чего хотел. И вот я очень рад, что ты женился, потому что когда человек женится на том, на ком хотел, то значит, он добился того, чего хотел»¹⁵). В такого рода текстах ответы комического падают на самого повествователя. Нередко у Хармса эта комическая фигура максимально приближена к автору, который подшучивает над собой, иронизирует, выставляет в смешном виде, рассказывает о себе забавные истории, развлекает и веселит читателей. Игровое поведение Хармса проявлялось в письмах к близким людям, прежде всего к друзьям (письма к Т. Липавской, А. Введенскому), в рассказах о самом себе («Как я растрепал одну компанию»), фантастических автобиографиях («Я родился в камыше...», «Теперь я расскажу, как я родился...», «Инкубаторный период»). Способность посмеяться над своими недостатками и ошибками соседствует и дополняется хлестаковскими преувеличениями: «Не знаю, почему все думают, что я гений; а по-моему, я не гений. Вчера я говорю им: Послушайте! Какой же я гений? А они мне говорят: Такой! А я им говорю: Ну какой же такой? А они не говорят, какой, и только и говорят, что гений и гений. А по-моему, я все же не гений.

Куда не покажусь, сейчас же все начинают шептаться и на меня пальцами показывают. “Ну что это в самом деле!” — говорю я. А они мне и слова не дают сказать, того и гляди схватят и понесут на руках»¹⁶.

Современное хармсоведение почти не замечает смешное у Хармса, предпочитая говорить о вечном и философски значимом, серьезном и трагическом у него как творца-мыслителя, эпистемиолога, обличителя несовершенств жизненного мироустройства. Между тем смех — это одно из немногих достоверных и аутентичных явлений в хармсовском мире. Творчество, философствование, математические рассуждения здесь пародируются и оказываются как минимум наполовину мнимыми (не случайно исследователи наделяют их определениями с добавлением частиц «квази-» и «псевдо-», т. е. констатируют их неистинность, игровую природу). Хармс не принимал окружающую действительность, существующие культурные практики, наличное искусство и средства рационального познания. Все это подвергалось им смеховой деконструкции путем такой творческой деятельности, которая выглядела разрушительной симуляцией. Хармс подрывал литературу и культуру изнутри, разрушая устоявшиеся каноны и способы художественного обобщения, жанры, эстетические и этические установления. Его волей и творческой фантазией создавался наоборотный мир, где все шиворот-навыворот. Смешная, а потому неистинная реальность уже не представляла угрозы, оказывалась поверженной и уязвимой. Смех, генетически связанный с коллективными архаическими ритуалами и праздниками, помогал созданию почвы для солидарного общения с читателями как единомышленниками и обретения раскованности, чувства духовной свободы. Отклонения и аномалии способны вызвать недоумение, они поражают или даже шокируют, но это осознанное отступление от нормы, поиски странного, загадочного, необычного, некая нестыковка, которая будит воображение и фантазию. Креативность реализовала себя в условиях подчеркнуто несерьезного, не нацеленного на значимый результат, осознающего свою маргинальность поведения. Нередко это было инфантизированное поведение, которое резко контрастировало с рецепционными ожиданиями и прогнозами. Ценным становились неохотно признаваемые обществом комизм, нелепости, абсурд и бессмыслица.

Абсурд как отрицание земного издавна заведенного порядка являлся у Хармса прорывом в мир иной — индетерминистичный, иррациональный, а потому свободный. Это небесный вечный мир бессмертия.

Он существует только в системе отклонений от мира логически непротиворечивого, т. е. от земного порядка:

«5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии.

6. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным»¹⁷.

Прекрасное и гениальное искусство, пронизанное «чистотой порядка», обеспечивающее бессмертие, — идеал писателя, и как любой идеал он предстал недостижимым. К нему можно было только приблизиться. И здесь Хармсу оставалось надеяться единственно на чудо. Вера в чудесное становилась волшебным средством преодоления косности профанного мира и собственного несовершенства. Хармс всерьез воспринимал чудо как не требующее объяснения значимое «нарушение физической структуры мира»¹⁸. Его увлекал сюжет о чудотворце, который может, но не хочет творить чудеса. Рассказчик-герой в повести «Старуха» сообщает: «Теперь мне хочется спать, но я спать не буду. Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть платком, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда»¹⁹.

Выбравший аскезу и непризнание чудотворец — пример этического максимализма, достойного материала для апокрифов и назидательных притч. Само же чудесное связано с возможностью достичь некоторых целей без каких-либо усилий, способом сверхъестественным, связанным с особыми силами и способностями чудотворца. Главным чудотворцем для писателя был Бог, и поэтому именно к нему обращал Хармс свои мольбы о чуде. И характерно, что эти просьбы часто были связаны с творчеством. Божественное вмешательство должно урегулировать все проблемы и трудности писательства: «Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать

что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал. Мне хотелось узнать, что я должен был написать. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. Это могло быть одно слово, а может быть, я должен был написать целую книгу. Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать»²⁰.

Но, как говорят русские люди, на Бога надейся, а сам не плошай! Видимо, памятуя об этой максиме, Хармс время от времени устраивал себе выволочку в дневнике, обрушиваясь на собственную персону с укорами, выговорами и увещаниями. Это были средства самовоспитания и самоорганизации. Одним из таких мобилизационных ресурсов являлись «правила» на каждый день, соблюдение которых должно было помочь справиться с несобранностью и приглушением творческой активности:

«С 1 января 1935 года устанавливается в моей жизни следующее:

1. Ежедневно писать не менее 10 строк стихов и одного водевиля.
2. Вставать отнюдь не позднее полдня. Ложиться отнюдь не позднее 2 ч. ночи (гасить свет).
3. Читать газеты.
4. Отмечать каждый день количество зря проведенных часов»²¹.

Работа над собой должна была привести писателя к созданию новых опор для творческого поведения, разработке продуктивных стратегий творчества: «Создай себе позу и имей характер выдержать ее. Когда-то у меня была поза индейца, потом Шерлока Холмса, потом йога, а теперь раздражительного неврастеника. Последнюю позу я бы не хотел удерживать за собой. Надо выдумать новую позу»²².

Определенные надежды Хармс возлагал и на оптимизацию творческого процесса через обращение к методам и технологиям классического искусства. Что касается поэзии, то стихотворные опыты в традиционном ключе получили у него название УКР — «упражнения в классических размерах». В некоторых из них чувствуется привкус ученического отношения к стихосложению, заданность размера (отсюда названия-обозначения «Хореи», «Дактиль»), в других присутствует явная стилизация (иногда ироническая) слога поэтов пушкинской эпохи с использованием соответствующих тем, жанров, атрибутики

и поэтического лексикона («Размышления о девице», «Первое послание к Марине», «Второе послание к Марине», «На посещение писательского дома»), в других наблюдается движение к повествовательным сюжетам, психологическим зарисовкам, пейзажным картинам-размышлениям, свойственным реалистической поэзии XIX в. («Зарождение нового дня», «Небо», «Олейникову», «Вечер тихий наступает»).

Минимализм, фрагментарность, неоконченность повествования и загадочность изображения в отдельных произведениях позволяют говорить о возможном влиянии на прозу и сценки Хармса 1930-х гг. эстетики А. П. Чехова с его лаконизмом и недосказанностью, малым объемом деталей, простотой сюжета и приглушением авторского голоса, выражающего прямую оценочность, а также и абсурдирующими элементами в тексте («Сапоги всмятку»).

Способность перевернуть изображение, запечатлеть жизнь в граничащие с безумием моменты предельного обострения и обнажения крайностей сближают эстетику Хармса с карнавализованной эстетикой Достоевского. Отстаивая «чистоту» порядка как синоним совершенства произведения искусства, Хармс высоко ценил достижения своего предшественника: «Достоевский огромным количеством наблюдений, положений, нервной силы и чувств достиг известной чистоты. А этим достиг и величия»²³. Безысходный спор противоборствующих сознаний, эмоциональная напряженность и драматизм творческого видения Достоевского нашли отзвук в конфликтной агонистике хармсовских «случаев», неудовлетворенность жизнью и метания героев Достоевского обернулись изображением мира как хаоса случайностей и нелепиц у Хармса, акцентация девиантного поведения людей в произведениях Достоевского с обилием «убогих», «юродивых», «шутов», «чудаков», «сумасшедших» стала мостиком к комичным персонажам, смеховым сюжетам и игровым разработкам в творчестве Хармса.

Таким образом, Хармс в последнее десятилетие своей жизни, испытывая острейший творческий кризис, вызванный как причинами личного свойства, так и внешними обстоятельствами, пытался изменить ситуацию и трансформировал негативные факторы в креативные послысы собственного художественного развития. Именно в 30-х гг. он достиг

несомненного творческого успеха, реализовав новаторскую эстетику в цикле «Случаи», повести «Старуха» и произведениях для детей, что сделало его заметной фигурой литературного движения XX в.

¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 183.

² Гладких Н. В. Катарсис смеха и плача // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер. : Гуманитар. науки (Филология). Томск, 1999. Вып. 6 (15). С. 91.

³ Хармс Д. И. Всё подряд : в 3 т. М., 2005. Т. 2. С. 201–203.

⁴ Хармс Д. Полное собрание сочинений : в 3 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 179–180.

⁵ Там же. Т. 2. С. 323.

⁶ Там же. С. 139.

⁷ Хармс Д. И. Всё подряд : в 3 т. Т. 2. С. 162.

⁸ Там же. Т. 3. С. 145.

⁹ Там же. С. 145, 147, 172.

¹⁰ Шувалов А. В. Патографический очерк о Данииле Хармсе // Независимый психиатр. журн. 1996. № 2. С. 77.

¹¹ Бологов П. Даниил Хармс. Опыт патографического анализа [Электронный ресурс]. URL: http://www.characterology.ru/patographia/artists/item_4069.html (дата обращения: 01.03. 2015).

¹² Петров В. Даниил Хармс // Панорама искусств : сб. ст. и публикаций. М., 1990. Вып. 13. С. 244.

¹³ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов. М., 2008. С. 172.

¹⁴ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 80–81.

¹⁵ Хармс Д. И. Всё подряд. Т. 2. С. 113.

¹⁶ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 64.

¹⁷ Хармс Д. И. Всё подряд. Т. 3. С. 174.

¹⁸ Там же. С. 232.

¹⁹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 163.

²⁰ Там же. С. 28–29.

²¹ Хармс Д. И. Всё подряд. Т. 2. С. 331.

²² Там же. Т. 3. С. 141.

²³ Хармс Д. Горло бредит бритвою : случаи, рассказы, дневниковые записи / сост. и коммент. А. Кобринского и А. Устинова // Глагол. 1991. № 4. С. 114.

4.5. А. Твардовский: «Ты не свободен был...»

Для Твардовского личность творца — одна из важнейших составляющих художественного космоса, и к ней он предъявлял особо высокие требования. Пожалуй, ближе всего по характеру поведения, отношению к жизни, людям, искусству был для поэта Л. Толстой. Не случайно Твардовский 60-х гг. так восхищался письмами и дневниками Толстого: «...почитывал “Письма” Толстого по Академическому изданию, читаю 3-й том, а всего их 29! Какая объемность всего и мелочность, и всечеловечность и пустяки, и много, много всего. Какое неустанное бденье над собой, над каждым поступком, движением души, какая непрямота, сложность пути. Пустые слова»¹. Поэт в «Рабочих тетрадах», размышляя об особенностях личности Л. Толстого, делает многочисленные выписки, обращая, в частности, внимание на известную сентенцию: «А спокойствие — душевная подлость».

«Мысль народная» как основной двигатель творчества, трудолюбие и нечеловеческая работоспособность, известный аскетизм Толстого или стремление к нему — все это, безусловно, импонировало Твардовскому. Его взгляд на художника как психологически и социально надежную, авторитетную личность начал складываться рано. Подтверждение — запись в «Рабочих тетрадах» 30-х гг.: «Брюсов — хороший, умный поэт, которого стоит уважать, в особенности, если откинуть дрянные стихи. Но все же я его больше уважаю как личность и хочу заимствовать некоторые его качества: работящность, думание, образованность, упорство и т. д.»².

Идеал Твардовского весьма традиционен: «...скромность, трезвая оценка своих возможностей, которая, между прочим, является одним из признаков настоящего таланта»³. Устойчивой была неприязнь Твардовского к любой эпатажности поведения, желанию «показать» себя. Так, любя С. Маршака, он нередко и довольно зло подшучивал над его страстью к организации собственных юбилеев, повышенным вниманием к статьям о своем творчестве, интересом, как бы сейчас сказали, к презентации своих книг.

А. Солженицын вспоминает о том, что Твардовский был серьезно озабочен, выдержит ли автор «Одного дня Ивана Денисовича» испытание славой, и даже написал ему большое письмо-предупреждение по этому поводу. Как свидетельствует А. Кондратович, упрек в том, что Солженицын не выдержал «испытания славой» — один из главных упреков Твардовского в адрес писателя в пору их расхождения: «У вас комплекс величия. Темечко-то слабеньким оказалось. Вас не интересу ют ни товарищи, ни редакция, ни литература»⁴.

Думается, одна из важнейших причин глубокой неприязни Твардовского к Маяковскому коренится в манере литературного поведения последнего. Как-то в разговоре Твардовский заметил: «Маяковский был популярен своей второй частью выступлений — ответами на записки. Мне это всегда не нравилось. А Блок боялся, что он на записки не сможет ответить, — он был скромн ен, застенчив, не умел выступать, и второе отделение даже не понадобилось. Для успеха оказалось достаточно стихов»⁵.

А. Кондратович, характеризуя сложность отношения Твардовского к Маяковскому, считает, что «близость А. Т. к классически ясному и строгому стиху не была здесь первой причиной, она скорее производное от человеческих качеств Маяковского, которые проявляются и в личности и в стихе его и которые были противопоказаны А. Т. Маяковский любил внимание к себе, преклонение перед собой, выливавшееся в любой шум, эпатаж, скандал: только бы быть на виду <...>. И если Маяковский, скажем, обожал эстраду, гонял себя по всей стране и даже за ее пределами, то А. Т. как раз этот способ доведения поэзии до людей и презирал, поэтому мы так редко и неохотно ездили на так называемые встречи с читателями»⁶.

Неоднократно поэт повторял, глядя на памятник Маяковскому в Москве: «Хулиганский памятник. Или памятник хулигану. И еще кому-то угрожает. Кому?»⁷. По свидетельству Солженицына, эта фраза звучала и в таком контексте: «...остроумие — плоское, не национален, хотя изощ рялся в церковнославянских вывертах; не заслуживает площади рядом с Пушкинской»⁸. Известен факт удивления-негодования Твардовского, узнавшего о том, что Маяковский никогда не возвращался в места, где он родился и вырос, в результате Твардовский отказался

войти в Дом-музей В. Маяковского в Багдади, раз сам поэт был столь равнодушен к своей «малой родине».

Приверженность к «закрытому» типу поведения, отстаивание строгого достоинства таланта — результат природного чувства меры крестьянского сына, но ни в коем случае не культивируемый официозом тип внешней «правильности», «усредненности» поведения советского писателя, столь поддерживаемый в 30-е гг. По Твардовскому, художник как личность должен быть равновелик своему таланту, ибо «нравственный кодекс» диктует «кодекс эстетический». Это убеждение Твардовский пронес через всю жизнь и был непоколебим в нем.

Из вопроса о типе творческого поведения выделяется более сложная, неоднозначно ставящаяся в этико-эстетическом сценарии А. Твардовского проблема свободы творчества. Проблема свободы творчества долгое время была вне пристального внимания отечественного литературоведения, прежде всего потому, что здесь как бы и не виделось проблемы: всем должно было быть очевидным, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». По отношению к писателям решение этого вопроса постулировалось хорошо известным высказыванием М. Шолохова: «Мы пишем по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии». Применительно к А. Твардовскому вопрос о творческой свободе затрагивался, пожалуй, только в связи с возникновением в поэме «За далью — даль» образа «внутреннего редактора», ставшего точно найденным определением социопсихологической черты, свойственной почти всем писателям советской эпохи. Но образ «внутреннего редактора» — только один из аспектов вставшей перед Твардовским в 1950–1960-е гг. проблемы творческой свободы. Для него это вопрос и психологии творческой и психологии социальной. Это проблема «свободы от»: свободы от мечты о славе, зависимости от корыстных соображений и конъюнктуры и, главное, свободы от страха — одного из мощных регуляторов мыслей и поступков личности в условиях тотальной несвободы.

Поражают интенсивная динамика освобождения поэта от социологических общепринятых схем и стремительность продвижения его

мысли к постижению пушкинской убежденности: «Самостоянье человека — залог величия его».

Еще в 1957 г. Твардовский упрекает самого себя в «крамольных мыслях» о возможной независимости художника от социально-идеологических требований и запросов времени: «...усталость от плохой литературы и пустоговорения об “идейности” толкает непрочных людей к таким именно заключениям о “неподвластности” художника сознательной мысли о том, что “не может не...” — и баста, ведь это я говорил: будь Толстой социал-демократом, членом партии, марксистом — лучше ли он был бы, да и нужен ли лучший Толстой?»⁹. В 1965 г., смело перефразируя известный постулат, Твардовский настаивает на единственной зависимости художника — зависимости от общечеловеческих ценностей: «...жить в обществе и быть свободным от нравственных и этических обязательств перед ним нельзя, на каких бы основаниях особенного своего видения ни стоял художник» (т. 5, с. 34).

Твардовский разделял внешнюю/внутреннюю свободу/несвободу художника. У самого поэта долго не было оптимальных условий для творчества. Он писал, живя в нетопленной комнате в Смоленске, в московских коммуналах, в прифронтовом лесу в мае 1945 г. заносил в блокнот последние строфы «Теркина». Позже — в санаториях, домах отдыха, на даче, сбежав от быта, от литературной суеты и редакторских обязанностей:

Дела, дела, дела, дела —
Одно, другое руки вяжет.
Их слава жизни придала —
А славу надобно уважить.

Дела зовут туда, сюда,
И невдомек еще поэту,
Что это исподволь беда
Пришла сживать его со свету.

(т. 3, с. 22)

Конечно, условия творчества Твардовского несравнимы с теми, о которых писал Солженицын: «Если оглядеться, то и почти всю жизнь, от ареста, было у меня так: вот именно *эту* неделю, *этот* месяц, *этот* (выделено автором. — Т. С.) сезон или год почему-то неудобно, или опасно, или некогда писать — и надо бы отложить. И подчинись я этому благоразумию раз, два, десять — я бы не написал ничего сравнимого с тем, что мне удалось. Но я писал на каменной кладке, в многолюдных бараках, без карандаша на пересылках, умирая от рака, в ссыльной избенке после двух школьных смен, я писал, не зная перерывов на опасность, на помехи и на отдых»¹⁰.

Но так же, как и Солженицын, Твардовский считал, что победить «власть контекста существования» можно силой духа, волей, порывом к творчеству: «Нужно быть свободным от планов в зависимости от мыслимой благоприятной или желательной обстановки и делать свое дело, сколько можешь и как можешь в любой обстановке»¹¹. Но этот «прорыв в творение» обусловлен скорее не внешними условиями, а внутренней свободой художника — состоянием для Твардовского, в отличие от Солженицына, отнюдь не постоянным.

Немало размышлял поэт о зависимости от славы. Неоднократно предостерегал и себя, и своих коллег от возможных последствий этого вида творческой несвободы: «Нет-нет и предаюсь тому разврату, который противопоказан нашему брату, а именно — строжайше воспрещенному в наставлениях Гете созерцанию того эффекта, который произойдет по свершению труда, и как возликуют все кругом, и Сатюков протянет губы для поцелуя и т. д.»¹².

Мысль, важнейшая для поздней лирики Твардовского:

Стой, говорю: всему помеха —
То, что к перу садясь за стол,
Ты страсти мелочной успеха
На этот раз не поборол.
Ты не свободен был.
<...>

Прочь этот прах, расчет порочный,
Не надо платы никакой —
Ни той, посмертной, ни построчной,—
А только б сладить со строкой.

(т. 3. с. 179)

С течением времени Твардовский становился все более свободным от ожидания эффекта от своих произведений, от условностей литературной жизни, что и дало ему силы говорить «о сущем»: «Хорошо, что в этом своем возрасте я лишен мелочной заботы о славе, о закреплении ее всеми подручными средствами. Мне, по чистой совести, ничего не нужно от этой тщеты, я знаю ей цену. И если хочу что-то обрести, так только сущего, такого, что необходимо безотносительно к меркам и оценкам, к “выдачам” тебе из фонда преходящести. Ко всем формам современного литературного существования, представительства — отвлечение, и оно, это чувство, уже лишено оттенка кокетства, которое, может быть, был в иную пору. Отпустите меня, дайте собраться с мыслями, которые не живут в суете внешней повседневности, в “декадах и плясках”, в пленумах и секретариатах и т. д. Но уже знаю, что это не так просто — выломаться, вырваться из этого, что нужно дотерпеть до подходящего срока, чтобы из этой мерзлой проруби вырваться, не оставив в ней хвоста с мясом»¹³.

Твардовский был убежден, что «не нужно сводить старые житейские счета (1937 год и т. п.), а сводить идейные, художественные счета с различными этапами своего развития как поэта» (т. 6, с. 131). В «Рабочих тетрадах» 50-х гг. отражен период подготовки поэтом своего четырехтомного Собрания сочинений. Показательны те претензии, которые предъявляет поэт к себе, молодому: «...“Гордеич” и кузница как источник обогащения — это тогдашний собственный “навет” на себя. Нужны были годы, чтобы та же кузница обернулась кузницей в “Далях”»¹⁴; «Еще не пришло время открыто написать в автобиографии о том, какой напряженной фальшью было стремление (из самых добрых побуждений) “показать кузнеца-кулака” — да еще под именем “Гордеич”»¹⁵; «Подивиться порой зоркости и меткости (в “Дневнике предколхоза”. — Т. С.) в отношении частных, деталей, лиц, языка и т. д.

Но, боже мой, какая чистосердечная мука натяжек и недомолвок в главном... Другие в то время не меньше вралли, может быть, но они и не сдобривали вранья долей правды в мелочах, как я»¹⁶.

«Ты не свободен был» — вот главный упрек Твардовского к автору «Сельской хроники» и даже «Страны Муравии». Не свободен от безусловной веры, которая повлияла на психику целого поколения и основную черту которой Твардовский определял как «запрет на мысли». Освобождающее прозрение Твардовского легло в основу не только главы «Так это было» в «За далью — даль», но и последней поэмы поэта: «Важно сказать о том, из-за чего вся речь: что я высшей мудростью (чьей-то) был избавлен от сердца горестных хлопот. Так, должно быть, нужно, *там* (выделено автором. — Т. С.) видней, дела не нашего ума. И подумай я иначе, я сам уже как бы против всего доброго на свете. Как бы это выразить — это главное: замок на мысли, “грех” — избавление от необходимости думать, иметь свое человеческое мнение и суждение. Кому-то там видней (больше, чем мне, другу, знающему человека, как самого себя). Отказ себе в каком-либо значении принадлежности тому общему, к чему апеллирую»¹⁷.

Как известно, Твардовский любил повторять фразу А. Толстого: «Спокойствие — душевная подлость». Поэтическое наследие Твардовского, его письма и дневники дают возможность говорить о нем как об одном из самых сомневающихся в своих творческих силах художнике XX в. Причем чувство неуверенности в себе — чувство, сопровождавшее поэта всю жизнь.

Запись 1933 г.: «Ощущения “негениальности” приходят, как и в прошлом году, но теперь я говорю: старо. Я не бесталанен. Но талантливость моя не настолько велика, чтобы проявиться без особых усилий с моей стороны, без труда, без наличия все обнаруживающейся некультурности. Я абсолютно уверен, что если буду по-настоящему (по-брюсовски, по-горьковски) работать, — смогу стать большим писателем. Но, как я уже давно говорю, если я окажусь и не большим, то первый буду знать это»¹⁸.

В стихотворении 1965 г.:

Не жди, когда полномочной
Такая настанет пора,
Когда скажет друг заочный:
Не узнаю пера.

<...>

Пора эта — часть недуга,
И если сходишь на край,
По крайности — прежде друга,
Первым об этом знай.

(т. 3, с. 165)

Запись 1935 г.: «Второй или третий приступ отчаянья и тоски. Все кажется плоским до последнего стиха. И все, что связывалось в привычных мечтах с окончанием, — прахом. Но положение безвыходное. Если бы не безвыходность (все было на карте), бросил бы давно и успокоился. Какое было бы счастье, кажется, писать короткие стихи. А то ведь работал четыре месяца, не вставая, запустил все, а собственно, из всего, что написано, — ни печатать, ни читать нечего. Как нет ничего. Угнетает ужасно. Когда пишешь и веришь, ощущаешь себя обладателем какого-то секрета, неизвестного другим. И с людьми хорош. И все хорошо. А что может быть хуже того, что переживаю сейчас?»¹⁹.

Запись 1955 г.: «Допускал не раз уже мысль, что в стихах я уже весь вышел, повторяюсь, что с этим нужно примириться, как с возрастом, выпадением волос и зубов, тем более, что остается еще надежда на прозу. Но все это не так легко. И прозу хватить-похватить не возьмешь, ведь она у меня больше была “в уме”, а не на деле, и сил неизбежна убыль, поскольку увидишь, что стихи уходят (а это, может быть, действительно так и есть — почему, например, я совершенно почти не читаю поэзии, хотя всего иного читаю порядочно?»²⁰.

Безусловно, Твардовский знал счастье вдохновения, наслаждения своей поэтической силой:

А только б некий луч словесный
Узреть, незримый никому,
Извлечь его из тьмы безвестной
И удивиться самому.

И вздрогнуть, веря и не веря
Внезапной радости своей,
Боясь находки, как потери,
Что с каждым разом все больней.
(т. 3, с. 179)

Но вера в свое поэтическое предназначение нередко сменялась безверием, упадком душевных и творческих сил. Художественное постижение мира свершалось посредством преодоления себя, своей мировоззренческой, поэтической, а в молодые годы — и культурной ограниченности.

Советское литературоведение старалось не акцентировать внимание на проблеме творческого кризиса, особенно когда речь шла о творческой судьбе «советских классиков»: было принято рассматривать их путь как непрерывную восходящую линию. О периодических творческих кризисах Твардовского также пишут крайне редко, чаще всего сводя разговор к их бытовым проявлениям: мрачности, раздражительности, неуправляемости в отношениях с людьми (А. Кондратович), известной болезни Твардовского (А. Солженицын, Ю. Трифонов). Между тем нередкое недовольство собой, нарастание кризиса и непременное, но очень мучительное преодоление его проступали на разных этапах творческого пути Твардовского, являясь своеобразным сигналом неустанного движения поэта к внутренней свободе.

В 30-е гг. кризисные явления были спровоцированы причинами главным образом творческого порядка. В то время как «прозаическая», повествовательная манера поэта определялась критикой как особое его достижение, сам Твардовский упорно, мучительно размышлял о недостатках и опасностях повествования в лирике, искал пути избавления от них. Творческие кризисы послевоенных лет (конец сороковых, середина пятидесятых) возникали главным образом по причинам не столько

поэтического, сколько мировоззренческого характера, и последнее с неизбежностью сказывалось на первом. Но рецидивы неверия в себя как поэта были и в 60-е гг. — пору создания «Из лирики этих лет» и «По праву памяти». Отчасти, возможно, этим обстоятельством объясняются и все большая надежда на прозу, которая якобы более пристала его возрасту («стар стал, стихов не пишу»), и та безоглядная, расточительная энергия, что он отдавал журналу явно в ущерб своему поэтическому творчеству.

В книге «Ровесник любому поколению» А. Кондратович приводит странно звучащее в устах Твардовского признание: «Я ведь не стихолюб. Я стихи не люблю. Можно сказать, что я стихоненавистник. И это ко мне пришло не сейчас. Я и в молодости стихов не любил. Одно время думал бросить это никчемное занятие». Комментарии автора книги к этому высказыванию поэта видятся справедливыми, но далеко не исчерпывающими сложность вопроса: «Стих условен, и потому ему легче всего превратиться в игру, и он в нее зачастую превращается... Твардовскому даже намек на игру был нетерпим»²¹.

Такой интерпретации причин «стихоненавистничества» есть подтверждения и в письмах, и в дневниках, и в поэзии Твардовского:

Не много надобно труда,
Уменья и отваги,
Чтоб строчки в рифму, хоть куда,
Составить на бумаге.

<...>

Покамест молод, малый спрос:
Играй. Но бог избави,
Чтоб до седых дожить волос,
Служа пустой забаве.

(т. 3, с. 82)

Но, с другой стороны, весь творческий путь автора «Василия Теркина», «Дома у дороги», «По праву памяти», философской лирики 60-х гг. свидетельствует о том, что слова «я стихов не люблю» могли вырваться у поэта в минуты отчаянной душевной усталости, о которой

он так писал в сорок с небольшим лет: «Странное со мной делается. Я так постарел душевно, что даже золотой фонд души — воспоминания детства, родной природы, времен года, мечты о “главной книге” — и это все как-то потускнело, перестает быть надежным убежищем от преходящих бед. Но так не может установиться — тогда уж я — не я, и жить неинтересно. Возраст суживает горизонты, это я уже давно замечал, но за каждым возрастом должны быть какие-то резервы. В сегодняшнем наброске как будто намечается какой-то новый ход, но это опять же — малый мир возрастных оглядок и вздыханий. Не дай бог»²².

О том же в стихотворении 1951 г.:

Я не пишу давно ни строчки
Про малый срок весны любой;
Про тот листок из зимней почки,
Что вдруг живет, полуслепой...

<...>

Про то, что мир мне все больней,
Прекрасный и невиноватый
В утрате собственной моей;

Что доля мне теперь иная,
Иной, чем в юности, удел,—
Не говорю, не сочиняю...

(т. 3, с. 57)

«Порой такая гудит усталость» в душе поэта, что приходит отчаянная мысль о необходимости, полезности поэтического слова вообще и своего в частности. Как уже говорилось, кризисные минуты неверия в силу слова обусловлены в духовной биографии Твардовского послевоенных лет причинами мировоззренческого характера.

Первые послевоенные годы — один из наиболее противоречивых и сложных периодов самооценки поэта. Пожалуй, в это время он впервые открыто сказал в стихах о некоторой творческой заминке, которая преодолевается с трудом: «Пропал запал. / По всем приметам твой

горький день вступил в права. / Всем — звоном, запахом и цветом — / Нехороши тебе слова» (т. 3, с. 217).

Субъективное ощущение кризиса, которое можно объяснить и известной естественной усталостью после невероятного духовного подъема военных лет, было усугублено целым рядом обстоятельств объективного характера: напряженностью общественно-политической атмосферы конца 40-х — начала 50-х гг., к чему поэт был всегда необычайно чуток, сложностью состояния поэзии, да и всей литературы того периода, все большим непониманием со стороны критики таких произведений Твардовского, как «Дом у дороги» и «Родина и чужбина». Эти годы — время работы Твардовского над поэмой «За далью — даль», которую поэт все больше ощущал как «хомут», как ношу, что нести тяжело, а бросить жалко: «Последние дни все больше спокойно-го, с чувством свободы примирения с мыслью (давней) о том, что “Даль” не пойдет больше — по той самой причине: она начата тогда, до. И дело не в том, что вещь во времени затянулась, а нельзя уже схват по *той* (выделено автором. — Т. С.) дороге <...>. А тут все дело в том, что у меня нет той, как до 53-го года, веры в наличествующее благоденствие. Там-то все было с точки зрения этой веры — даже критика, “редактор”. А тут так ли саяк, а что-то не лепится»²³.

Твардовский в это время мучительно идет к мысли о необходимости работы над «сталинской главой», ибо без честного этого размышления, по глубокой его убежденности, он не сможет теперь быть ни гражданином, ни творцом: «Тема страшная, взявшись, бросить нельзя — все равно что жить в комнате, где под полом труп члена семьи зарыт, а мы решили не говорить об этом и жить хорошо, и больше не убивать членов семьи. Тема многослойная, многоярусная — туда и сюда кинься — она до всего касается — современности, войны, деревни, прошлого — революции и т. д.»²⁴.

Внутренняя конфликтность — «тогда», «та дорога» и сейчас, «после 53 г.», — как и в случае со «Страной Муравией», наложила отпечаток и на процесс создания поэмы, и на ее поэтические результаты. Твардовский сам это прекрасно ощущал: «Начало “юношеской” главы занову в тетрадь для порядка: стих подкосившийся, сколько его не разглаживай, содержание, может быть, и верное, и “фокусное”, но не глубоко-

кое. Потребности продолжать, напрягаясь и изворачиваясь, просто нет. Другое дело — сталинское начало. Там есть поиск и риск, потребность и необходимость дела, но там не видно — куда, для кого, для какого употребления»²⁵.

Твардовский, зная, что «сталинские главы» могут пройти только чудом, пытался «уговорить» себя отойти от темы, переключиться на что-либо нейтральное, так как мысль о писании «в стол» в 50-е гг. была для него еще абсолютно невозможна, даже нелепа: «А может быть, напишу еще одну “Поездку в Загорье”. Боже мой, за что ни возьмись, нужно напряжение лжи и натяжек. А уже не могу, не хочу — хоть что хочешь»²⁶.

Как это ни жестко звучит, творческие кризисы поэта, при всей их субъективной, эмоционально-психологической и бытовой тяжести, всегда были плодотворны для художественного развития Твардовского. Недовольство собой, своей поэтической продукцией 30-х гг., «сознательная война против убийственной повествовательности», стремление (через боязнь) дать больше «себя» в стихе, при сохранении «мысли народной», многое предопределили в «Теркине» и «Доме у дороги». Мировоззренческое освобождение 40–50-х гг., идущее через мучительное расставание с «той верой», через крах иллюзий, обернулось и раскрепощением эстетическим, реализованным в «Теркине на том свете» и «По праву памяти». Наконец, острый конфликт между Твардовским-редактором и Твардовским-поэтом, борьба с возрастом, утасанием эмоций и убылью сил, борьба за сохранение своего лица, за возможность «быть самим собой», а в «итоге твердое сознание, что честно я тяну свой воз», обусловили позднюю философскую лирику поэта.

Поэзия 50–60-х гг., эпистолярное и дневниковое наследие поэта обнаруживают, как Твардовский, скорее всего интуитивно, на протяжении многих лет вырабатывал механизм выхода из творческого застоя.

Наиболее странным на первый взгляд способом было обращение к «делам земельным», «садовым»: «Удивительное дело: у меня все “хозяйство” в таком запустении, едва успеваю отпихнуть самое неотложное, а мечтаю эти дни, как соберусь и порубаю хворост на дровосеки, и сложу эти дровишки опрятно “под стрехой” — как будто и дело. И странно, но знаю, как это сделаю, будет лучше настроение и в отно-

нении к «хозяйству» на столе и в голове, хотя именно с этого бы и начать»²⁷. Коллеги Твардовского по журналу, его «соредакторы», люди по преимуществу городские, видели в привязанности поэта к житейскому «хозяйствованию» признаки кризиса, в то время как это было чаще всего началом выхода из него, возможностью оторваться от литературной столицы, совещаний и пленумов, да и от любимого журнала, возможностью обрести душевное равновесие, «запас покоя», так необходимого для творчества: «Вновь и вновь копаю эту тяжелую, перевязанную корнями-«подживотниками» землю, пересаживаю деревья, удаляю те, что выросли не там, где нужно, навожу «линии», осуществляю «замыслы» давнишних лет — точно опять принялся за старую рукопись. И это единственное, можно сказать точно, мое «творческое» общение с действительностью. Здесь, по крайности, все реально: и земля, и дерево, и пень, и дерн, и глина, и тес, и горбыль. А в области моих литературных дел и отношений эта реальность то и дело исчезает, и уже сил нет придавать им воображением видимость реальности»²⁸.

Сутью, а не прихотью была привязанность Твардовского к земле. Не случайно он находил так много общего в труде крестьянском и труде поэтическом: «...расчищаю участок, выкорчевывал... около десятка осин, затеняющих сад и мозоливших мне глаза из года в год и угнетавших нетронутостью задачи. Точь-в-точь как будто взялся за трудную, долго отодвигавшуюся свою рукопись, и давай ее кромсать, и все по-светлело, и предстоящие труды только веселят»²⁹.

Работа с землей, один на один с природой, давала Твардовскому не только множество поэтических тем поздней лирики, но помогала найти «слой» (слово, подаренное поэту матерью, Марисей Митрофановной), обрести ритм, не пропустить «час мой утренний, час контрольный»:

Час открытий, еще возможных,
И верней его подстеречь
До того, как пустопорожних
Ни мечтаний, ни слов, ни встреч.

Не скрывает тот час контрольный,—
Благо, ты человек в летах,—

Все, что вольно или невольно
Было, вышло не то, не так.

Но еще не бездейственен ропот
Огорченной твоей души.
Приобщая к опыту опыт,
Час мой, дело свое верши.
(т. 3, с. 208)

Долгие годы сам процесс творения был связан для Твардовского с понятиями «работа», «дело», «труд». «Поту потрачено немало» — одна из постоянных реплик писем и тетрадей 30-х гг. Но показательно, что зрелый Твардовский немало размышляет о процессе творчества с точки зрения соотношения таких понятий, как легко/трудно, наслаждение/работа, счастье/муки творчества, рациональное/интуитивное. В статье «Как был написан “Василий Теркин” (ответ читателям)» Твардовский делает характерное признание: «...по-моему, хорошо бывает то, что пишется как бы легко, а не то, что набирается с мучительной кропотливостью по строчке, по словечку, которые то встанут на место, то выпадут — и так до бесконечности. Но все дело в том, что добратся до этой “легкости” очень нелегко, и вот об этих-то трудностях подхода к “легкости” идет речь, когда мы говорим, что наше искусство требует труда. А если так-таки и не испытал “легкости”, радости, когда чувствуешь, что “пошло”, не испытал все время работы над вещью, а только, как говорят, тащил лодку посуху, так и не спустив ее на воду, то вряд ли читатель испытает радость от плода твоих кропотливых усилий» (т. 5, с. 127). Поэт убежден в том, что «если самого не взволнует, не радует, не удивляет порой хотя бы то, что пишешь, — никогда не взволнует, не порадует, не удивит другого: читателя, друга-Знатока» (т. 5, с. 115).

«Трудно, но не нудно» — залог творческой удачи. Душевный подъем, радость, уверенность в себе — обязательные эмоциональные «сопутствующие» творческого акта. Но есть и обманчивая легкость, об опасности которой Твардовский предупреждал своих друзей и неоднократно «хватал за руку» и самого себя: «“Легкость” продви-

жения уже вчера встревожила — не просто ли старой колесей?»³⁰. Показательны в этом смысле сомнения Твардовского при создании «второго Теркина»: «Стих этот настолько разработан в “Теркине”, что тут того и гляди соступишь в его “легкость”, доступную самым наивным подражателям его...»³¹; «Тревога и сомнения не столько по линии... содержания и сюжета в части его необычности в наши времена, но главным образом по линии формы, стиха, языка, где опасна сама легкость, где нужно неустанно преодолевать инерцию “того Теркина”, иначе это будут игрушки»³².

Для Твардовского нет сомнений в том, что «легкая жизнь» искусству противопоказана. В речи на Третьем съезде писателей СССР (1959), думая о судьбе молодого поколения, пришедшего в литературу после войны, Твардовский сказал: «Мы не должны им сулить легкой жизни в литературе — ее не бывает и не может быть у сколько-нибудь стоящего литератора. Она может быть радостной до восторга в самом труде, но легкой она не бывает, не может быть — даже при коммунизме» (т. 5, с. 331).

Парадоксально, но сам так тяжело переживавший творческие кризисы, поэт был убежден в их необходимости и плодотворности. В письме к В. В. Овечкину (от 5 апреля 1956 г.) Твардовский, не без свойственной ему иронии, подбадривая коллегу в пору его творческих неудач, замечает: «Кому из нас, грешных, не приходила столько раз мысль о том, что мол, “мог когда-то, а вот уж больше не могу”, — это законное и неизбежное чувство для каждого серьезного писателя, — оно было слишком знакомо и великим старикам, а не то что нам, дуракам. Бойся другого, когда вдруг попрет и станет все легко, как понос, — это в нашем возрасте бывает куда чаще. Словом, покамест писать трудно — все еще хорошо, более того, особенно трудно бывает как раз перед взятием новой высоты. Это я знаю отчасти и по собственному опыту» (т. 6, с. 445). О том же, с учетом проблем возраста, и в стихотворении 1969 г.:

Всему свой ряд, и лад, и срок:
В один присест, бывало,
Катал я рифму по сто строк,
И все казалось мало.

Был неогляден день с утра,
А нынче дело к ночи...
Болтливость — старости сестра,—
Короче.
Покороче.

(т. 3, с. 205)

При раннем осознании всей тяжести и ответственности поэтического труда Твардовский в пятнадцать лет сделал свой выбор, уйдя из отцовского дома. В сорок пять он запишет в своем дневнике: «Жить для меня — значит — сочинять, “копать”, оставляя какой-то кое-как хотя бы взрытый след»³³. Примерно в эти же годы Твардовский поэтически оформляет свой этико-эстетический символ веры:

Вся суть в одном-единственном завете:
То, что скажу, до времени тая,
Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых, — знаю только я.

(т. 3, с. 112)

¹ Твардовский А. Рабочие тетради // Знамя. 1989. № 7. С. 153.

² Твардовский А. Рабочие тетради // Лит. наследство. М., 1983. Т. 93. С. 316.

³ Твардовский А. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1980–1983. Т. 5. С. 154. Далее при ссылаках на эти издания в тексте в круглых скобках указываются номер тома и страница.

⁴ Цит. по: Кондратович А. Новомировский дневник. 1967–1970. М., 1991. С. 195.

⁵ Там же. С. 222.

⁶ Там же. С. 30.

⁷ Там же. С. 472.

⁸ Солженицын А. Бодался теленок с дубом : очерки литературной жизни. Париж, 1975. С. 367–368.

⁹ Твардовский А. Рабочие тетради // Знамя. 1989. № 9. С. 137.

¹⁰ Солженицын А. Бодался теленок с дубом. С. 367–368.

¹¹ Твардовский А. Рабочие тетради // Знамя. 1989. № 9. С. 200.

¹² Там же. С. 166.

¹³ Там же. С. 204.

¹⁴ Там же. С. 159.

-
- ¹⁵ Твардовский А. Рабочие тетради // Знамя. 1989. № 8. С. 179.
- ¹⁶ Там же. С. 163.
- ¹⁷ Там же. № 7. С. 172.
- ¹⁸ Литературное наследство. С. 316.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Твардовский А. Рабочие тетради // Знамя. 1989. № 7. С. 158.
- ²¹ Кондратович А. «Ровесник любому поколению...» : докум. повесть. М., 1984.
- С. 174.
- ²² Твардовский А. Рабочие тетради // Знамя. 1989. № 7. С. 147.
- ²³ Там же. С. 174.
- ²⁴ Там же. С. 175.
- ²⁵ Там же. С. 182.
- ²⁶ Там же. С. 172.
- ²⁷ Там же. № 9. С. 205.
- ²⁸ Там же. С. 145.
- ²⁹ Там же. № 8. С. 178–179.
- ³⁰ Там же. № 7. С. 127.
- ³¹ Там же. С. 128.
- ³² Там же.
- ³³ Там же.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Про это, или Эссе о кризисе

От века двадцатого нынешнему досталось как ключевое — о чем бы речь ни шла — слово. Экономика, политика, религия, нравы, образование, культура, наука, самоидентификация индивида и нации — кризис всюду. Искусство слова — не исключение.

В середине 1970-х журнал «Вопросы литературы» публиковал материалы дискуссии под примечательным названием «Кризис? Подъем? Накопление сил?». Вероятно, такое дискуссионное состояние (иным, тыняновским, выражением определяемое как промежуток) в литературном процессе — всегда.

При этом в биографии отдельных литераторов подобная неопределенность наблюдается не постоянно, да и не у всех. Само представление о творческом кризисе донельзя проблематично.

Наиболее очевидным свидетельством того, что служитель муз переживает кризис, оказывается его молчание. Об этом — известные строчки А. Вознесенского:

Я в кризисе. Душа нема.
«Ни дня без строчки», — друг мой точит.
А у меня —
ни дней, ни строчек¹.

Такое молчание воспринимается как временная или, увы, окончательная творческая исчерпанность. Иссякновение дара может быть вызвано причинами персональными (болезнь, возраст и пр.) или социальными (ахматовское: «А просто мне петь не хочется / Под звон тюремных ключей»). Примеры такого долголетнего «минус-присутствия» в литературном процессе многочисленны в своей реальной или кажущейся очевидности. Сошлюсь лишь на некоторые — из недавнего столетия.

А. Блок — в предоктябрьские годы. «Грешно насиловать и заставлять петь свою лирическую душу, когда она не хочет петь»², — автор этого признания в 1916 г. написал два стихотворения, в 1917-м — ни одного. «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал»³.

О. Мандельштам — во второй половине 1920-х (здесь и далее — без аргументации).

А. Ахматова — после «Anno Domini MCMXXI» до середины 1930-х.

Н. Эрдман — все годы после запрета пьесы, пророчески названной «Самоубийца».

И. Бабель — в 1930-е.

Б. Пастернак — во второй половине 1930-х.

М. Цветаева — по возвращении в Советскую Россию.

Н. Заболоцкий — за годы заключения (1938–1945) написавший лишь два стихотворения, зафиксированные уже после отсидки.

М. Шолохов и А. Твардовский — конец 1940-х — начало 1950-х.

М. Зощенко — после потрясения, вызванного печально известным постановлением 1946 г.

Ю. Трифонов — после «Студентов» до «Утоления жажды».

Ю. Казаков — в последние годы жизни...

Но всегда ли подобное молчание художника достойно называться творческим? Ведь молчание в творчестве — это одно, а творческое молчание — совсем другое. Не всякое ведь молчание бликует золотом.

Творческий кризис — это то, что в конечном счете плодотворно, питательно, поскольку обещает последующие обретения: ответы на вызовы времени только вызревают, художник «держит паузу» или, как говорила Ахматова, «творчески сучает», чтобы затем сказать что-то новое для себя и других. Это состояние напряженной внутренней работы при временном отсутствии видимых ее результатов.

Кризис в творчестве чреват самоповторами, атрофией креативного начала, а то и умиранием художника — вплоть до буквального. (Вспомним добровольный уход из жизни совсем не схожих между собой А. Фадеева и М. Цветаевой. «Только пепел знает, что значит сгореть дотла», — резюмировал И. Бродский.) Тогда как творческий кризис часто способен обернуться «Вторым рождением» (название книги Б. Пастернака, символично значимое для биографии поэта).

Тут уместно сказать, что лирический поэт нередко всю жизнь пишет, по сути, одну книгу, пусть и выходящую по частям отдельными изданиями — потому такому лирику так идет (что звучит, понимаю, донельзя цинично) короткая жизнь — как Веневитинову, Пушкину, Лермонтову, Блоку, Гумилеву, Хлебникову, Есенину, Маяковскому, Павлу Васильеву, Борису Корнилову, Леониду Губанову, Борису Рыжему, Денису Новикову, Нине Искренко... А ежели поэт живет, бог даст, долго, как Пастернак или Ахматова, Луговской или Кирсанов, то этой продолжительности очень показана творческая перестройка именно через биографический и творческий кризис (такие относительно долгожители, как С. Липкин, А. Тарковский, М. Петровых, десятилетиями оставаясь «не на виду», оригинальными лириками предстали сравнительно поздно). Причем, как ни горестно-парадоксально это прозвучит, давление извне, излом судьбы могут — в перспективе — оказаться стимулом обновления. Характерно суждение Цветаевой, обращенное к Ольге Мочаловой (1898–1978): «...Вы — поэт без второго рожденья, а оно должно быть»⁴. Не менее показательно еще одно цветаевское высказывание, сохраненное той же мемуаристкой, — о К. Бальмонте: «Ему не дали вовремя умереть»⁵.

И то обстоятельство, что у литературных долгожителей не было «второго рождения», не было кризисных сдвигов, не лучшим образом отразилось на их литературной репутации. Непрекращающаяся публи-

каторская активность обернулась творческой малопродуктивностью в биографии таких ярко начинавших авторов, как Н. Тихонов, К. Федин, И. Сельвинский, С. Наровчатов, Е. Евтушенко. Набитость руки, способность «строчить на евтушенковский манер»⁶ (А. Сопровский), самоповторы, топтание на месте для художника страшнее любых кризисов. Очень точно об этом — в стихах Н. Коржавина, которые потому приведу целиком:

В жизни, в искусстве, в борьбе, где тебя победили,
Самое страшное — это инерция стиля.
Это — привычка, а кажется, что ощущение.
Это стихи ты закончил, а нет облегченья.
Это — ты весь изменился, а мыслишь, как раньше.
Это — ты к правде стремишься, а лжешь, как обманщик.

Это — душа твоя стонет, а ты — не внимаешь.
Это — ты верен себе, и себе — изменяешь.
Это — не крылья уже, а одни только перья,
Это — уже ты не веришь — боишься неверья.

Стиль — это мужество. В правде себе признаваться!
Всё потерять, но иллюзиям не предаваться —
Кем бы ни стать — ощущать себя только собою,
Даже пускай твоя жизнь оказалась пустою,
Даже пускай в тебе сердца теперь уже мало...
Правда конца — это тоже возможность начала.
Кто осознал поражение, — того не разбили...

Самое страшное — это инерция стиля⁷.

Инерция стиля, бескризисное письмо — наиболее, пожалуй, скорбный для художника кризис. Наиболее нетворческий.

Важно заметить, что само описание кризисного состояния, этой психологической, идеологической или эстетической «растрavy», спо-

собно стать победой художника, как получилось у С. Есенина в «Черном человеке» или у В. Маяковского в поэме «Про это».

Но творческий кризис может конкретизироваться в отношении не только того или иного представителя литературного цеха, но и определенного жанра. Так, обозначившийся еще в середине XX столетия кризис басни оказался для нее, вероятно, смертельным (хотя вдруг да возникнут авторы, способные сей жанр реанимировать?). В последнее тридцатилетие можно говорить об очевидном кризисе и стихотворной поэмы. Конечно, поэмы пишутся: длинные стихотворные тексты можно встретить, по крайней мере, в каждом третьем-четвертом авторском «избранном». Но можно ли вспомнить, какая из этих публикаций стала заметной, не говоря уже о том, чтобы быть событием в литературе? Красноречиво и то, что поэзные тексты почти исчезли со страниц периодики, центральной особенно. В те же, по сути, годы в зоне кризиса оказались авторская песня и рок-поэзия.

В связи с активной экспансией нон-фикшн на территорию художественной словесности актуальным становится разговор и о кризисе вымысла. Впрочем, еще в 1927 г. Константин Мочульский названием статьи, напечатанной в парижском еженедельнике «Звено», диагностировал в литературе «Кризис воображения»: «Современный читатель меньше интересуется жизнью Евгении Гранде или отца Горио, чем романами Наполеона, Генриха IV, Талейрана. <...> Читатель позитивен: он требует факта и документа, подавай ему не сказку, а быль»⁸. Тенденция, подмеченная прозорливым критиком, получила убедительное подтверждение в современной прозе.

Имеет смысл обратить внимание и на реальность кризиса восприятия, когда не только читатели, но и критики бывают не готовы откликнуться на творческий поиск, обещающий художественную новизну. В начальном перечислении тех знаменитостей русской словесности XX в., в чьих биографиях отчетливы кризисные годы, намеренно упущена одна фамилия, которая, казалось бы, напрашивалась в этот ряд прежде многих других: Юрий Олеша.

На протяжении десятилетий после выхода «Зависти» и «Трех толстяков» крепло представление, будто один из самых перспективных прозаиков послереволюционной поры психологически или идеологи-

чески «сломался» и, по собственному его признанию, «совершенно утратил способность писать»⁹. Отсутствие новых публикаций вкупе с отдельными публичными его высказываниями и впрямь склоняло к убеждению, что судьбой Кавалерова писатель предсказал собственную судьбу — судьбу «акына из Националя», чей талант оказался не только не востребованным, но и не реализованным в той мере, в какой виделось самому носителю этого дара. Красноречив верлибр Льва Озерова:

Когда я смотрел на других авторов,
То вспоминал, что они написали.
Когда смотрел на Олешу,
Я думал о том, что им не написано...¹⁰

Всем, включая самого писателя, казалось, что затянувшийся на десятилетия кризис его творческой самоидентификации обернулся, по безапелляционной формуле А. Белинкова, «сдачей и гибелью советского интеллигента». Меж тем, так и не став, вопреки многим своим декларациям, советским писателем, Олеша остался замечательным мастером слова, лирический дар которого позволил ему восславить суверенитет художника, не изменяющего своей сущности и воспринимающего мир, прежде всего, эстетически.

Если отечественная классика XIX столетия запечатлела драму «лишнего человека», то Олеша своими как написанными, так и не-написанными строчками явил драму художника, чей талант оказался лишним в насквозь идеологизированном мире: «Все стало несерьезно после того, как установлено, что только одна есть серьезность в мире — строительство социализма. Так мы живем и работаем — необразованные, отмахнувшиеся от всего. И которые писатели — пишем...»¹¹. И еще: «Однажды показалась мне литература чрезвычайно легким хлебом. Я понял, что быть литератором — стыдно, потому что легко; я увидел позор в том, что столько внимания уделяется у нас литературному труду»¹².

Не отмахнувшийся от самого себя, Олеша мучительно переживал кризис несовпадения своей поэтической натуры с обязанностями, неприменными для члена Союза советских писателей. И рассказ об этом

статусном поражении стал его творческой победой. Посмертно опубликованная его проза, где автору удалось «вытравить из себя беллетристическое»¹³, наследуя Монтеню и Ренару, Вяземскому и Розанову, обозначила — наряду с эссеистикой Л. Гинзбург, дневниками М. Пришвина, «мовистскими» опытами В. Катаева — новый тип художественной прозы, что оказался чрезвычайно показательным в нынешнюю эпоху — эпоху кризиса литературоцентризма, кризиса Логоса.

Но этот кризис, понятно, заслуживает отдельной монографии.

И не одной.

¹ Вознесенский А. Тень звука. М., 1970. С. 47.

² Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5 : Проза. 1903–1917. М. ; Л., 1962. С. 297.

³ Блок А. Записные книжки : 1901–1920. М., 1965. С. 293.

⁴ Цит. по: Мочалова О. Голоса Серебряного века: Поэт о поэтах. М., 2004. С. 59.

⁵ Там же. С. 29.

⁶ Спровский А. «Признание в любви» : стихотворения, статьи, письма. М., 2008. С. 35.

⁷ Коржавин Н. К себе : стихотворения. М., 2000. С. 167.

⁸ Мочульский К. Кризис воображения : Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 163.

⁹ Олеша Ю. Книга прощания. М., 1999. С. 438.

¹⁰ Озеров А. Портреты без рам. М., 1999. С. 160.

¹¹ Олеша Ю. Указ. соч. С. 35.

¹² Там же. С. 41.

¹³ Там же. С. 36.

Творческий кризис с феноменологической точки зрения

В самом первом приближении творческий кризис можно определить как состояние, в котором художник не способен творить, но по умолчанию предполагается, что эта способность не оставила его окончательно; возможно даже, что после кризиса его творчество поднимется на какой-то иной, качественно новый уровень. Кризис — это

временный перерыв в творчестве, сопровождающийся мучительными внутренними переживаниями и изменениями в поведении художника.

Если взять за основу это общепринятое, как бы само собой подразумевающееся понимание кризиса, то можно будет рассуждать дальше. Следующий вопрос будет таким: чем может быть вызвана эта пауза в творчестве, сопровождаемая внутренними терзаниями и поисками?

Ответ на этот вопрос зависит от того, как трактуется природа творчества вообще.

Если художественное творчество понимать как отражение реальной действительности, то кризис может вызываться отрывом художника от реальности. Он перестал бывать «в гуще жизни», перестал наблюдать жизнь-как-она-есть. И произошло это, скорее всего, потому, что кто-то исказил его сознание путем манипуляций и лишил совести, заставив стремиться к чистогану и к наживе. К такому выводу чаще всего приходили советские искусствоведы.

Если художественное творчество понимать как самовыражение уникальной личности, то кризис может быть вызван двумя причинами. Художник может «исписаться», т. е. утратить своеобразие внутренних переживаний, перестать чувствовать что-то такое, что могло бы вызвать интерес у читателей — как оригинальное и свежее. Либо же он, в поисках такой оригинальности переживаний, переусердствовал в приеме допинга и теперь затрудняется со словесным выражением уникальных своих переживаний, если он поэт, или утратил верность руки, если он художник, музыкант или скульптор. Словом, действительность налицо и контакт с ней есть, но вот психологически художник изменился вплоть до профнепригодности.

Такие толкования кризиса нехитры и хорошо известны.

Но есть и третье его толкование, которое известно в России куда меньше. В поисках научной эстетики российские философы на протяжении большей части XX в. избегали говорить о вдохновении художника и о природе этого вдохновения. В таком вдохновении виделось какое-то жульничество, нарушение правил. СССР понимался как «страна труда», в которой все — трудящиеся. Идеологи страны труда хотели видеть этот труд повсеместно, в том числе и в сфере культуры, в науке и в искусстве. (Об этом свидетельствуют наименования худож-

ников: «работник культуры», «деятель искусства» и т. п.). Предполагалось, что художники — такие же труженики, как и все остальные члены социалистического общества. Иначе они выглядели бы сущими тунедцами, вроде поэта И. А. Бродского. Но для труда никакое вдохновение не нужно — достаточно умения, мастерства, навыка, технологии. Сегодня такая точка зрения усиленно насаждается в России: речь идет даже о формировании «навыков морального поведения» у обучаемых; остался лишь шаг до пропаганды навыков и технологий художественного творчества.

Если все работники культуры — труженики, то среди них не должно быть тех, кто получил способность создавать свои произведения без труда — «даром». То есть среди них не должно быть одаренных. (Это точка зрения пушкинского Сальери, затем пролетарских художников и поэтов, а ныне — эффективных менеджеров от культуры и образования.)

Тема «дара», таким образом, была идейно чужда обществу трудящихся. Обладать каким-то даром было нечестно. Потому и природа этого дара не прояснялась. Она с порога объявлялась мистической и ненаучной.

Возможно, именно по этим причинам толкование кризиса как временной лишенности дара, позволявшего творить, как временной бездарности так и осталось неразвернутым в эстетической и искусствоведческой литературе. Нет, сам феномен творческого откровения, а также и временного прекращения творческого откровения, конечно же, был известен. Но его описывали на примитивном уровне, в духе язычества, принципиально антинаучно — как бы в шутку, чтобы можно было сразу же откеститься от нее, если будут предъявлены обвинения в мистике: «К нему пришла муза... от него ушла муза».

Обстоятельного теоретического осмысления и описания «ухода музыки» не предлагалось. Почти никто не пытался всерьез решать такие вопросы, как: кто или что одаряет даром художника? В каком возрасте это происходит (существуют ли одаренные дети)? Может ли это начало, наделяющее человека даром, лишать его дара — навсегда или на время? Может ли человек собственными усилиями вернуть и даже улучшить полученный дар или здесь от его активности ничего не зависит?

Едва ли не самым серьезным размышлением на эту тему было стихотворение А. С. Пушкина «Пророк». Но по причине суровости сопряженных с членовредительством испытаний, которыми там сопровождалось становление поэта, данное произведение редко разбиралось в школе — в присутствии несовершеннолетних. Взрослым же атеистам не импонировала его неприкрыто религиозная окрашенность.

Поскольку разговор об откровении, озарении, прозрении, ясновидении и т. п. (а соответственно, и о кризисе как утрате этого дара) считался ненаучным, он не допускался в университетских аудиториях и в помещениях, где заседают диссертационные советы. Эти вопросы вообще могли бы обходиться тотальным молчанием бесконечно, если бы не математики. Они — устами Э. Гуссерля — доказали право на существование интуиции (т. е. откровения) в своей науке. Этот философ, который начинал как математик и был ассистентом у К. Вейерштрасса, убедительно показал, что математика не может основываться на опыте, поскольку опыт дает только вероятностное знание. Математика, по его мнению, не проистекает также и из «склада ума» человека, как полагал И. Кант. Математика основывается на аксиомах, которые «усматриваются непосредственно», т. е. интуитивно. В момент этого усмотрения, полагал Э. Гуссерль, человеку открывается доступ к «надвременному царству истины», в результате контакта с которым обретаются смыслы «значащих единств». Описание состояний сознания человека в этот момент соприкосновения с «надвременным царством истины», открытие этого «окна» (математическое озарение) и закрытие его (кризис математика) получило название феноменологии.

Затем М. Хайдеггер, ученик Э. Гуссерля, применил феноменологический метод исследования уже не к математике, а к искусству и к философии. (В двух своих речах о поэзии Гельдерлина он изложил феноменологическое понимание поэзии и поэтического творчества.)

Мы попытаемся описать суть творческого кризиса с позиций феноменологии. Учитывая упомянутые выше традиции в понимании кризиса, мы сознаем, что многие утверждения могут показаться читателям сомнительными в научном плане. Поэтому мы будем проводить параллели художественного творчества с математическим познанием-творчеством. Ведь если математика — это наука, что общепризнанно, то

и применение аналогичных подходов к искусству тоже будет некоторым образом научно оправдано.

А. А. Вознесенский был уникальным художником, соединявшим поэтическое творчество с изучением феноменологической философии экзистенциализма (он даже беседовал о сущности поэтического творчества с М. Хайдеггером). Поэтому не будет ошибкой представить его стихотворение «Ностальгия по настоящему» (1976) как развернутое описание творческого кризиса именно в феноменологическом его понимании.

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию –
ностальгию по настоящему.

Будто послушник хочет к господу,
ну а доступ лишь к настоятелю –
так и я умоляю доступа
без посредников к настоящему.

Будто сделал я что-то чуждое,
или даже не я — другие.
Упаду на поляну — чувствую
по живой земле ностальгию.

Нас с тобой никто не расколет.
Но когда тебя обнимаю –
обнимаю с такой тоскою,
будто кто-то тебя отнимает.

Одиночества не искупит
в сад распахнутая столярка.
Я тоскую не по искусству,
задыхаюсь по настоящему.

Когда слышу тирады подленькие
оступившегося товарища,
я ищу не подобья — подлинника,
по нему грущу, настоящему.

Все из пластика, даже рубища.
Надоело жить очерково.
Нас с тобою не будет в будущем,
а церковка...

И когда мне хохочет в рожу
идиотствующая мафия,
говорю: «Идиоты в прошлом.
В настоящем рост понимания».

Хлещет черная вода из крана,
хлещет рыжая, настоявшаяся,
хлещет ржавая вода из крана.
Я дождусь — пойдет настоящая.

Что прошло, то прошло. К лучшему.
Но прикусываю, как тайну,
ностальгию по-настоящему.
Что настанет. Да не застану.

Проанализируем сказанное в той несколько тяжеловесной, но основательной манере, в какой это делают немецкие феноменологи, исследующие искусство.

1. Поэт описывает испытываемый художником жесточайший кризис, который выражается в «ностальгии по настоящему». Если оставить в стороне тонкую игру слов («ностальгия по прошлому» и «ностальгия по настоящему»), то обнаружится, что речь идет о «ностальгии по подлинному» — именно в том смысле, в каком «подлинное» понимает экзистенциалистская феноменология.

Эта «ностальгия» — страстное, но не всегда осуществимое стремление к подлинному. Соприкосновение с этим подлинным единственно может утолить эту тоску. Отсутствие такого соприкосновения и есть кризис — как переживание временной неспособности к творчеству. Переживается такой кризис очень остро — ностальгия по настоящему описывается как «жесточайшая».

2. «Настоящее», «подлинное» трактуется в феноменологическом смысле — как нечто запредельное, недоступное в опыте. Не случайно целых два раза используются метафоры, связанные с Богом. В одном случае поэт сравнивает себя с послушником, который хочет к Господу, но имеет доступ только к настоятелю, который соединяет в себе функции священника и администратора. Во втором случае образом настоящего оказывается маленький — т. е., по всей видимости, древний — храм.

3. Что препятствует установлению художником контакта с подлинным? Это, во-первых, искусственные, «неприродные» вещи. Именно в этом смысле «искусство» — как искусственные технологии, позволяющие делать искусственные материалы, окружать себя искусственным миром фабрично сделанных вещей, — противопоставляется «подлинному» («Я тоскую не по искусству, задыхаюсь по настоящему»). Настоящим выступает пластик как собирательный образ фабрично изготавливаемых материалов (по Хайдеггеру, это «*Gestell*» — то, что было «*her-gestell-t*», т. е. фабрично, серийно, массово, безлико сработано на производстве). Сравним у А. А. Вознесенского: «Все из пластика, даже рубища». Даже одеяния отшельников, ищущих Бога, сработаны из искусственных материалов; массово — явное указание на то, что и поиски Бога имеют массовый, штампованный, технологичный, неиндивидуальный, «нештучный» характер.

4. Во-вторых, настоящее, подлинное заслоняется агрессивным конформизмом, тем, что у М. Хайдеггера называется «*das Man*». В стихотворении А. А. Вознесенского ему соответствует «идиотствующая мафия», неспособная к «пониманию». Предполагается, что отошедший от «генеральной линии» «товарищ» высказал нечто «подлинное», «настоящее», противоречащее директивно установленному мнению, которое определено руководством и поддержано большинством. (Хай-

дегтеровское «das Man» лучше всего передается советским выражением «Есть мнение». Ничье конкретно, но доминирующее мнение.)

Товарищ «оступился», т. е. совершил ошибку. Он шел по верному пути вместе со всеми, но сбился с этого пути, а теперь раскаивается публично, произнося «подлинные тирады». В этот момент все подлинное в нем, все настоящее не исчезает бесследно, но отходит далеко на задний план, что вызывает грусть поэта.

Есть толпа, безликий «социальный субъект», понуждающий к конформизму, но эта толпа не существует отдельно — она живет в каждом из людей без исключения, как показал М. Хайдеггер. В стихотворении А. А. Вознесенского неподлинное, ненастоящее тоже живет, даже в близких людях. «Оступившийся товарищ» когда-то умел слышать зов настоящего, потому и стал товарищем. Но — изменил, подло предал, потому что в нем возобладало неподлинное. Это заставляет поэта опасаться даже за судьбу самых подлинных, самых настоящих, самых близких отношений. «Нас с тобой никто не расколет. Но когда тебя обнимаю — обнимаю с такой тоскою, будто кто-то тебя отнимает». Отнимает не кто-то, а «das Man», безликий субъект «общественного мнения», живущий в каждом и лишь дремлющий в немногие часы подлинных отношений.

5. Одиночество возникает не как результат каких-то поступков — это «естественное» состояние уникального человека-творца, создающего все на свой лад. В силу этого его до конца не понимает никто. Р. М. Рильке сказал по этому поводу: «Во всем, что нам дорого и насущно важно, мы несказанно одиноки». Но груз одиночества тяжок. Его не могут «искупить» жизнь поэта в саду (в отличие от промышленно сделанного, однообразного и серого города) и занятия ремеслом доиндустриальной эпохи в «столярке», а также подлинное, любовное, а не покорительно-технологически-преобразовательно-индустриальное общение с природой («Упаду на поляну — чувствую по живой земле ностальгию»).

6. Единственный путь выхода из такого экзистенциального одиночества, единственный способ обретения постоянного контакта с миром подлинного — это выход к Запредельному, к Трансцендентному и установление связи с ним. Но связь эта прерывается, и гарантировать ее

непрерывность не может никто и ничто. Перерыв в этой связи и есть творческий кризис.

7. Преодоление этого кризиса — восстановление связи с Трансцендентным. В теологии оно называется Богом, причем непременно конкретизируется, какой именно это Бог. В философии такой конкретизации, а стало быть, и антропоморфизма, и ограниченности традициями, пытаются избежать. М. Хайдеггер называет трансценденцию, являющую себя в экзистенции, Бытием, а К. Ясперс ведет речь о «философской вере», позволяющей не именовать Трансценденцию и тем самым сделать университет местом, где о неназываемом Боге могут говорить представители разных религий.

8. Повинен в разрыве связи с Трансценденцией неизвестно кто — то ли сам поэт, то ли кто-то другой («Будто сделал я что-то чуждое, или даже не я — другие»). Феноменолог-экзистенциалист предпочел бы сказать здесь — «другие во мне», которые и есть *das Man*. Стало быть, преодоление кризиса как разрыва с Трансценденцией может произойти только путем преодоления неподлинного (искусственного, ненастоящего) в себе самом. Существует ли какая-то «технология» («методика», «совокупность приемов» и т. п.) такого преодоления неподлинного в себе? И вообще, может ли здесь помочь какая-то собственная активность художника?

Поэт отрицательно отвечает на этот вопрос. Остается только ждать, пока вернется способность воспринимать чистый зов Бытия (у Вознесенского: ждать, пока протечет ржавая вода из крана и пойдет чистая).

Бытие само сказывает себя в поэте, потому что поэт для экзистенциалиста есть место прояснения Бытия. Возможно, дожидаться этого поэт при жизни уже и не сможет — подлинное настанет, но он его уже не застнет, поскольку закончит свое существование в мире.

Если ограничиться разбором кризиса в трактовке А. А. Вознесенского, можно прийти к пессимистическим выводам. Кризис есть нечто объективное, не зависящее от человека. Он приходит и уходит, когда хочет. Окно в запредельное, в трансцендентное, в бытие открывается независимо от усилий человека и неожиданно для него.

Но математик едва ли согласится с такой точкой зрения. Он давно не воспринимает свою деятельность как некое священнодействие, со-

пряженное с откровением (как это было во времена Пифагора). Он толкует математику как науку, а занятие наукой предполагает регулярность, упорядоченность, методичность. Стало быть, предполагается и разработка некоторой методики преодоления кризиса, некоторой технологии открытия окна в Бытие, в Трансцендентное.

Поэт в России не может поставить своей целью воспарение к небесам, отрешение от суеты и счастливое растворение в потустороннем. Ему тут же напомнят, что он «больше, чем поэт», и даже скорее гражданин, чем поэт. Но математика это соображение не сдерживает, и он методично разрабатывает технологию улета от повседневной реальности — поскольку поэта-гражданина можно себе представить, а вот математика-гражданина представить себе нельзя. Он либо гражданин, либо математик. Математик не может быть привязан ни к какому-то месту, ни к какому-то времени, поскольку и то и другое измеряется чем-то более высоким, а именно математикой.

Только люди наивные полагают, что математика — это наука о цифрах. (Цифры и числа такие люди не различают, поскольку были слишком малы, когда в школе проходили эту тему.) На самом же деле математика, прибегающая к числам (выражаемым цифрами), имеет целью своей поиск подобий — во всем, всегда и везде. Математика — это искусство проведения аналогий. Только математик способен усмотреть подобие между структурами и процессами в самых различных областях реальности и выразить такое подобие математической формулой. (В перевернутом сознании математика это предстает не так: он полагает, что математические формулы правят миром, воплощая себя в самых различных формах действительности; впервые такое мистическое представление возникло у пифагорейцев, и оно поныне существует в головах математиков.)

Всякий из математиков знает со студенческих лет два афоризма, выражающих суть математики как искусства проведения аналогий между всем и всем.

Первый из них принадлежит Дьердю Поиа: «Возможно, не существует открытий ни в элементарной, ни в высшей математике, ни даже, пожалуй, в любой другой области, которые могли бы быть сделаны без аналогии».

Автор второго афоризма Стефан Банах: «Математик — это тот, кто умеет находить аналогии между утверждениями, лучший математик — тот, кто устанавливает аналогии доказательств, более сильный математик — тот, кто замечает аналогии теорий; но можно представить себе и такого, кто между аналогиями видит аналогии».

Тот математик высшей пробы, который усматривает аналогии между аналогиями, поднялся на такую высоту абстракций, что может выразить это только формулами, и способны понять его только такие же идеальные математики, которые могут жить в разреженном воздухе предельных высот. Эти люди с удовольствием подпишутся под афоризмом Ж. Лакордера: «Мыслить — значит парить в бесконечном».

И математика, и искусство корнями своими восходят к мышлению мифологическому, мистическому, где все превращается во все и все родственно со всем, соединяясь в великое Всеединство. Но для человека первобытных времен превращение человека в дерево или животное происходит буквально (в особенности в танце как самом древнем из ритуалов). В искусстве же это становится условностью — образом, сравнением («Сам себе казался я таким же кленом»). Математик просто превращает поиск подобных аналогий в самоцель и парит в мире этих аналогий, освободившись от всякой предметности.

Подобную же цель преследует и поэт-феноменолог.

Он должен избавиться от всякой предметности, неизбежно нагружающей его образы-анalogии, и подняться к царству Бытия, воспринимаемому нечувственно — даже любое плотское прикосновение к нему оскорбительно. То, что для Э. Гуссерля есть вневременное царство истины, а для М. Хайдеггера — Бытие, у А. А. Вознесенского называется Музыкой.

Уважьте пальцы пирогом,
в солонку курицу макая,
но умоляю об одном –
не трожьте музыку руками!

Нашарьте огурец со дна
и стан справасидающей дамы,

даже под током провода –
но музыку нельзя руками.

Она с душою наравне.
Берите трешницы с рублями,
но даже вымытыми не
хватайте музыку руками.

И прогрессист и супостат,
мы материалисты с вами,
но музыка — иной субстрат,
где не губами, а устами...

Руками ешьте даже суп,
но с музыкой — беда такая!
Чтоб вам не оторвало рук,
не трожьте музыку руками.

А. А. Вознесенский. «Правила поведения за столом»

Творческий кризис есть следствие трогания музыки руками — погружения в предметность, погрязания в суете. Школьника на первых уроках математики учитель пытается отучить интересоваться предметностью, помочь ему отрешиться и воспарить к чистому смыслу. Вначале ему предлагается задача про двух пешеходов, которые вышли из пунктов А и Б навстречу друг другу. На корню пресекаются попытки узнать, как звали этих пешеходов, как они выглядели, кто были по роду занятий, а также попытки выяснить, как назывались эти населенные пункты и где располагались. Со временем пункты превращаются в точки А и Б. Пешеходы сменяются автомобилями, катками, катерами и прочими движущимися объектами. Задача в голове ученика освобождается от предметной нагруженности — и остается ее чистый смысл: из точки А в точку В вышла точка С, а из точки В в точку А вышла точка Д.

Но и это еще не все. За встречным движением следует заполнение бассейна из двух труб. Пешеходы из пунктов А и Б шли навстречу друг другу со скоростью 5 километров в час, а между пунктами было 10 кило-

метров. Бассейн емкостью 10 литров заполнялся из двух труб, каждая из которых поставляла 5 литров воды в час. Школьник становится математиком с того момента, как он поймет, что это одна и та же задача. Предметное воплощение смысла значения не имеет. Он — один, и при этом не важно, доносится ли он до нас посредством описания пешеходов или посредством описания труб. Техника отрешения от предметности и устремления интеллектуального взора на поиск чистого смысла отработана учителями математики, преподающими в средних классах школы. Методологически она описана феноменологами как техника смены естественной установки сознания на феноменологическую.

Преодоление кризиса, с точки зрения феноменолога, состоит в отрешении от факта, в прекращении рассмотрения стихотворения как «информации». Искусство в таком случае — как ни парадоксально это звучит — есть прояснение смысла Музыки в толковании ее А. А. Вознесенским — как истока любого художественного творения.

Впрочем, нечто подобное провозглашал и А. С. Пушкин:

... Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиления.
Вот счастье! вот права...

«Из Пиндемонти»

Не только мыслить, но и творить — значит парить в бесконечном.

Итак, с феноменологической точки зрения художественное произведение зарождается тогда, когда в голову художника приходит некий смысл, нагруженный сильными чувствами и неотделимый от них. Точно

так же совершает открытие и математик. Вдумаемся в этимологию слова «открытие». Математик лишь открывает то, что открывается ему в открытии, но не создает его. Это открываемое в открытии ранее существовало — не то чтобы в закрытом виде, но в качестве возможности.

ОБ АВТОРАХ

Аболина Татьяна Михайловна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — эстетика романтизма, творчество М. Ю. Лермонтова, социокультурные исследования детства, детская литература. E-mail: tatyanalobova@gmail.com.

Бреева Татьяна Николаевна. Выпускница Казанского государственного педагогического университета. Доктор филологических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета. Сфера научных интересов — национальный миф в литературе, русская литература рубежа XX–XXI вв. E-mail: tbreeva@mail.ru.

Быков Леонид Петрович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — русская поэзия и критика. E-mail: guslitxx@yandex.ru.

Васильев Игорь Евгеньевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — авангард, русская поэзия XX в. E-mail: bazilio@k66.ru.

Гридина Татьяна Александровна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического универ-

ситета. Сфера научных интересов — языковая игра, лингвистика креатива. E-mail: tatyana_gridina@mail.ru.

Кубасов Александр Васильевич. Выпускник Свердловского государственного педагогического института. Доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — поэтика рассказа. E-mail: kubas2002@mail.ru.

Купина Наталия Александровна. Выпускница Одесского государственного университета. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — русский язык, стилистика, лингвокультурология. E-mail: Natalia_Kupina@mail.ru.

Маслова Анна Геннадьевна. Выпускница Вятского государственного гуманитарного университета. Доктор филологических наук, профессор Вятского государственного университета. Сфера научных интересов — русская поэзия XVIII в., творчество Г. Р. Державина, поэзия Е. И. Кострова, литература русского зарубежья. E-mail: ag.maslova@mail.ru.

Мионов Алексей Владимирович. Выпускник Нижнетагильского государственного педагогического института. Кандидат филологических наук, доцент Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика Владимира Нарбута, русская поэзия XX в., детская литература. E-mail: ag.maslova@mail.ru.

Михайлова Ольга Алексеевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — семантика, лингвокультурология. E-mail: oamih@yandex.ru.

Назарова Лариса Александровна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филоло-

гических наук, доцент Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — теория и история драмы, американская драматургия, проблемы преподавания литературы, рецептивистика. E-mail: lanazarova@mail.ru.

Перцев Александр Владимирович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор философских наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — история философии, история мировой культуры. E-mail: apertzev@mail.ru.

Подчиненов Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доцент Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — поэтика и метафизика русской литературы, текстология, книговедение. E-mail: A. V. Podchinenov@urfu.ru.

Пономарева Елена Владимировна. Выпускница Челябинского государственного педагогического института. Доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — русская новеллистика 1920-х гг., проблемы циклизации малой прозы, проблемы синтеза в искусстве. E-mail: ponomareva_elen@mail.ru.

Рабинович Валерий Самуилович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — английская литература, творчество О. Хаксли. E-mail: zarlit.urfu@gmail.com.

Савинков Сергей Владимирович. Выпускник Воронежского государственного университета. Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного университета и Воронежского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — история русской литературы, дискурс и нарративные стра-

тегии М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, семиотика как инструмент анализа литературных текстов. E-mail: svspoint@yandex.ru.

Снигирев Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент Уральской государственной юридической академии. Сфера научных интересов — лингвистический анализ художественного текста, интертекстуальность. E-mail: Alex_sengir@rambler.ru.

Снигирева Татьяна Александровна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — история русской литературы XX в. E-mail: tas0905@rambler.ru.

Созина Елена Константиновна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета, заведующий сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН. Сфера научных интересов — история отечественной литературы, национальная и региональная проблематика. E-mail: elenasozina1@rambler.ru.

Турьшева Ольга Наумовна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — теория литературы, литературная саморефлексия. E-mail: oltur3@yandex.ru.

Ушакова Александра Николаевна. Выпускница Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Кандидат филологических наук, доцент Университета Российской академии образования (Нижний Новгород). Сфера научных интересов — итальянская и русская литературы, сравнительный анализ, проблемы перевода, твор-

чество Э. Монтале, У. Шекспира, А. С. Пушкина, Ю. К. Олеши. E-mail: alexush@yandex.ru.

Черкезова Ольга Владимировна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент. Сфера научных интересов — теория прозы, творчество И. С. Тургенева, проблема визуальной интерпретации русской классики. E-mail: jefody@mail.ru.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

«Мысль не пошла в слова...».....	3
----------------------------------	---

1. Причины и варианты творческого кризиса

1.1. О семантике лексемы <i>кризис</i>	9
1.2. Восьмидесятники: кризис поколения 80-х гг. XIX в.....	17
1.3. Осмысление творческого кризиса русской эмиграцией первой волны.....	31
1.4. Новые сказки: перезагрузка или кризис жанра?.....	44
1.5. Судьба одного журнала, или Прерванный полет.....	87

2. Кризис как социокультурный факт

2.1. Кризис бумажной жизни в литературном изображении, или Литературный человек в ситуации кризиса.....	107
2.2 «Сюжет творчества» в повести Дины Рубиной «На Верхней Масловке».....	117
2.3. Тиражирование речевых стереотипов как форма творческого кризиса.....	127
2.4. Психотерапевтические сказки: целебная прагматика и этико-эстетические утраты.....	143
2.5. Каких чудовищ рождает кризис: трилогия Ларса фон Триера «Депрессия».....	167

3. Кризис как факт литературной биографии

3.1. М. Ю. Лермонтов в середине 1830-х гг.....	187
3.2. «Мое слово» и «слово без меня» в творческой биографии Гоголя.....	205

3.3. Кризис авторской манеры И. С. Тургенева на рубеже 1840–1850-х гг.....	213
3.4. С. Д. Кржижановский: кризис писателя сквозь призму игрового текста.....	235
3.5. Понятие творческого кризиса в контексте жизни и творчества Ю. К. Олеши.....	263
3.6. Братья Струтацкие: кризис в соавторстве.....	276
4. Способы выхода из кризисного состояния	
4.1. Дж. Боккаччо: творческий кризис художника и проблема его преодоления.....	293
4.2. Молчание 1932–1936 гг. как поворотный пункт в эволюции творчества О. Хаксли.....	305
4.3. «Чернильная душа» советской поэзии В. Нарбута.....	314
4.4. Даниил Хармс в 1930-е гг.: попытки преодоления творческого кризиса.....	337
4.5. А. Твардовский: «Ты не свободен был...».....	352
Послесловие	
Про это, или Эссе о кризисе.....	370
Творческий кризис с феноменологической точки зрения.....	376
Об авторах.....	390

Научное издание

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОГО КРИЗИСА

Монография

Под общей редакцией
Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

Редактор и корректор *Н. В. Чапаева*
Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*
Дизайн обложки *В. В. Сермягина*

Подписано в печать 06.12.2017. Формат 60×84/16.

Усл. печ. л. 23,25. Уч. изд. 21,8 л.

Гарнитура Garamond.

Бумага офсетная. Тираж 300 экз. Заказ № 367.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-90-13, 358-93-22, 350-58-20

Факс: +7 (343) 358-93-06

E-mail: press-urfu@mail.ru

<http://print.urfu.ru>

